inteze

ZOE
DUMITRESCU
BUȘULENGA

- valori
  și
  echivalențe
  umanistice

1973

Scanned with OKEN Scanner

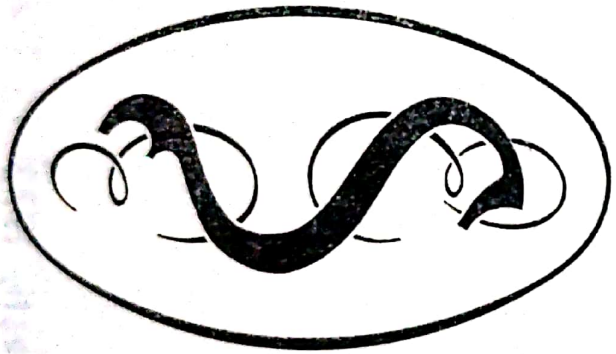
ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA

• valori şi echivalenţe umanistice

...Aşadar, observată de departe, într-o viziune globală, în cadrul unor personalităţi foarte complexe, ca şi în general pe parcursul întregii noastre istorii, pendularea între istoricitate şi arhaitate, între clasicism şi romantism, se descoperă într-o interesantă şi expresivă alternanţă, în care temperatura faţă de orice exces este întotdeauna asigurată de prezenţa celuilalt pol care intervine la timpul necesar, impunînd măsura.

Şi prin această măsură se străvede şi ethosul popular, temelia pe care s-a construit sinteza umanismului daco-roman. Fiindcă toate se cuprind în măsurata „pendulare între ascendent şi descendent", ca în ritmul unei doine eterne şi cosmice, cum spunea Blaga.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Coperta colecției:
Marina Neagu-Sadoveanu

București, 1973

Scanned with OKEN Scanner

ZOE
DUMITRESCU
BUŞULENGA

• valori și echivalențe umanistice

excurs critic
și comparatist

EDITURA EMINESCU

Scanned with OKEN Scanner

SINTEZĂ
DE CULTURĂ ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

IDEEA ORIGINILOR ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ

„Fenomenul românesc", care poate fi denumit astfel mai ales din pricina caracterului problematic al culturii noastre, cultură cu valențe multiple, se prezintă cercetătorului într-un fel rodnic ambiguu, ca un „puer senex", cu tinerețe de istorie și bătrînețe a spiritului. Cîteva trăsături specifice îl definesc în concertul culturilor celorlalte popoare. Apariția și notorietatea tîrzie în lumea europeană a culturii românești s-au datorat unei istorii grele, de amare vicisitudini. Abia cu Cantemir, la începutul secolului al XVIII-lea, sîntem citați de Europa luminilor, de Montesquieu și Voltaire, apoi de romantici, Byron și Hugo, ca surse de referințe notabile pentru istoria sud-estului pe continentul nostru. Și poate pentru că dimensiunea luptei ni s-a păstrat ca o permanență prin milenii (zicea un grec din renaștere, Jean Lascaris, scriind despre noi, că în Țările Românești pornitul unei lupte este lucrul cel mai curent), gîndirea istorică, meditația asupra verigilor dramatice constitutive ale continuității noastre ca popor a cunoscut o preponderență deosebită în cadrul culturii românești. Întotdeauna, cînd s-a ridicat o personalitate mare spre notorietate și universalitate pe scena culturii noastre, formația de istoric sau interesul pentru istorie au fost dominante înăuntrul gîndirii sale, oricît de vaste i-ar fi fost preocupările. Între figurile de formație enciclopedică, aparițiile unui Cantemir, a unui Hașdeu sau Odobescu, a unui Pîrvan sau

Iorga, implică, privite mai îndeaproape, chiar o anumită ritmicitate, o oarecare frecvență a acestui tip de erudiție, îmbogățit și de profunda viziune istorică a culturii la Heliade Rădulescu, la Eminescu sau Blaga.

Exemplaritatea acestor cărturari vine și din vastitatea preocupărilor ca și din înțelegerea sensului istoriei, a necesităților ei interioare de creștere și desfășurare în direcțiile firești pentru poporul român și afirmarea lui.

La aceia setea de cunoaștere se aliază intim cu spiritul critic, căpătat, dedus din experiența și simțul istoriei. Și în virtutea acestui spirit istoric și critic se produc, din cînd în cînd, unele chemări la ordine cu caracter programatic în cultură, de la Gh. Lazăr și Heliade, la Kogălniceanu, Maiorescu, Iorga și pînă în zilele noastre.

Semnificația lor, dacă le privim în cursul unei istorii unificate printr-un mortar comun de aspirație și normă de acțiune, este una totuși de fond. Ele marchează necesitatea ieșirii din situații care amenință echilibrul culturii noastre, fie prin devalorizări libertare ale cuvîntului fie prin excese dogmatice.

Astfel, mersul înainte al evoluției este asigurat, împotriva exceselor sau a crizelor repede temperate. Atenția la dominante, la influențe, deschiderea la înnoiri, ca și păstrarea unghiului de înțelepciune cînd acestea obosesc, se înmulțesc peste măsură ori decad, se trage din simțul istoriei și corolarul său critic, din ceea ce am numi mitul „cultural“ în progresul nostru prin veacuri, însoțind curgerea istorică și schimbările.

Dar există și date impresionante ale mitului „arhaic“, vehiculat în cultura românească de folclor, de cultura populară, fundament și model etern, prezență covîrșitoare, timp de milenii, într-o comunitate care și-a exprimat, prin mijlocirea acestui vast instrument, spiritualitatea.

O istorie de cele mai multe ori amară nu și-a lăsat întotdeauna urmele în documente, perisabile prin natura lor. Dar folclorul a vorbit în locul lor și a vorbit bine, cu o unitate uimitoare stilistică în toate ipostazele, de

la poezie și basm, la muzică, dans și arhitectură, la mituri și ethos.

Și cînd izvorul istoric a lipsit, adesea l-au suplinit balada cu tradiții rituale străvechi, legenda legată de loc, moment ori persoană, mitul, fîntînă de veșnică tinerețe. Sau, alteori, mitul luminează cu implicațiile lui un fragment neclar de istorie, de obicei foarte veche.

Ni se pare a discerne în această dicotomie, istoricitate — arhaitate, mit cultural — mit arhaic, o polaritate funciară a culturii noastre, între ai cărei termeni se produc pendulări mai cuprinzătoare, alternanțe cerute și datorite acelorași necesități interioare de echilibru, de înnoire și de conservare ale conținutului și formelor de cultură românească.

Exemplul ideii — forță a originilor, atît de fertilă pentru orice istorie și orice cultură, este printre cele mai edificatoare la noi, unde polaritatea *romanitate — dacism* a alimentat epoci și chiar stiluri de cultură succesive.

Secole întregi au mers pe ideea romanității poporului nostru, de la cronicari la școala ardeleană, la curentul latinist, la Heliade Rădulescu. Este evident că atîta vreme cît a fost nevoie să ne afirmăm pe planul istoriei europene, dominate de prestigioasa amintire a Imperiului și a latinității, ideea romanității apărea ca o garanție de noblețe a începuturilor, idee civilizatorie și culturalizatoare, legîndu-ne de Mediterana, de solaritatea și armonia culturilor clasice.

Sigur că și „pașoptiștii" au fost, în mare parte, tributari ai acestei idei și au afirmat valorile revoluției ca unele care ne introduceau într-un climat dominat de prezența Franței ca începătoare în acel sens și a Italiei prinse în lupta de eliberare națională. Și *Latina gintă* a lui Alecsandri este o fixare de efigie romanică.

Însă în germen, ideea dacică apare și la unii pașoptiști, mai întîi ca funcțiune politică, amintind de o veche unitate și prefigurînd una nouă : *Magazin istoric pentru Dacia, Dacia literară.*

Scanned with OKEN Scanner

Bolintineanu se gîndea și încerca o reluare a mitologiei dacice fără succes ; Bolliac, și el, atingea registrul acesta, ca și, înaintea lor, Gh. Asachi.

În 1860, Hașdeu în *Perit-au dacii ?* pornește o nouă direcție istorică ce va contamina pe mulți. Articolul din *Foița de istorie și literatură* apărea ca o reacție împotriva exceselor latiniste, deși era îndreptat imediat contra lui V. A. Ureche și avea să însemne o orientare la care a gîndit Eminescu și pe care a fundamentat-o Pîrvan.

Ideea dacică trimitea spre noblețea stirpei arhaice, cufunda în mituri, în clar-obscur, în lumea adîncimilor și a tainelor explorate de romantici. O spiritualitate străveche înconjurată de taină încă de pe vremea lui Herodot, constituia stratul cel mai profund și mai fertil, după romantici, al etniei noastre pentru fecundarea poeziei, alimentate de mituri în ipostazele ei majore.

Mitologia românească se cădea să se înalțe pe cele mai vechi amintiri autohtone, pentru scopurile unei culturi autentic naționale și așa s-a gîndit de la Eminescu la Blaga, de la romantici la expresioniști, adică mai cu seamă de către aceia care aveau nevoie de mituri și le foloseau.

De altfel, și istoricii și filologii, și poeții și filosofii s-au raliat cînd ideii de romanitate, cînd celei dacice, după cum au cerut-o vremurile și porunca lor irezistibilă într-o alternanță care ni se pare plină de expresivitate și, într-un anumit fel, coincizînd aproape cu alternanța celor două stiluri fundamentale ale culturii noastre, clasic și romantic.

De aceea, de pildă, neo-clasicii și simboliștii s-au arătat interesați mai cu seamă de popoarele și culturile romanice între care doreau să ne vadă legați prin tradiții și influențe.

Este suficient să pomenim de Ovid Densușianu și una din lucrările sale, *Spiritul latin și literatura nouă*, și pe Nicolae Iorga, istoric în principal al popoarelor romanice, fascinat veșnic de amintirea culturilor meditera-

Scanned with OKEN Scanner

neene, deşi încercînd să închege o istorie a sud-estului european pe un fundament comun tracic.

Dar polaritatea aceasta „mit cultural" — „mit arhaic" este de găsit şi înăuntrul unor gîndiri individuale, cum este aceea a lui Mihai Eminescu, purtător al tezaurului sinteză al culturii naţionale. Tinereţea poetului a fost plină de amintirea latinităţii, stîrnită în el de acel tribun transilvan exilat în Bucovina şi care i-a fost iubitor mentor, Aron Pumnul.

Prin acest latinizant a înţeles Eminescu rolul istoric al Şcolii ardelene, importanţa argumentului continuităţii, necesitatea luptei naţionale şi sociale şi a revoluţiilor.

Pelerinajul la Blaj, la şcolile prin care trecuseră Petru Maior, Gh. Şincai, Samuel Micu, la Cîmpia Libertăţii, ascultarea lui Timotei Cipariu la Alba Iulia în 1866, au însemnat acumularea amintirilor luptătoare pentru păstrarea neamului. Şi în opera juvenilă asta a însemnat poemele despre Mureşan şi romanul *Geniu Pustiu*, ca şi poemul *Epigonii*, iar în articolele teoretice, apărarea lui Maior şi Pumnul în materie de sisteme lingvistice şi a lui Şincai în materie istorică.

Iar interesul faţă de ţările romanice şi ceea ce se petrecea în ele sub semnul istoriei social politice se răsfrînge atît în *Junii corupţi*, unde se agită imagini din *Risorgimento*-ul italian, cît şi în *Împărat şi proletar*, luat din vremea Comunei pariziene.

Aşadar, în prima tinereţe, ca un post-paşoptist apropiat de ideile precursorilor, Eminescu e pro-Şcoală-ardeleană, pro-latinist, pro-romanic, înţelege necesitatea etimologismului, lucrează în politică pe linii apropiate de cele liberale (fiindcă ce înseamnă de pildă scrisoarea către Dimitrie Brătianu, vizita făcută lui Al. Cuza la Ober Döbling şi atîtea altele ?) şi crede în istorie şi în săvîrşirea ei prin revoluţie. După cum iubeşte pe Heliade, şi introduce pe Bolliac şi Mureşan între cei pe care-i admira, nu pentru opera, ci pentru lupta lor.

Dar după 1873—1874, în urma dezamăgirilor personale, a unor noi orientări în spiritul său, poetul se în-

dreaptă tot mai ferm către folclor și mituri, în căutarea mijloacelor de realizare a unei culturi autohtone. În această herderiană întoarcere spre arhaitatea națională, viziunea dacică se amplifică la Eminescu, întîlnindu-se pe picior de egalitate cu mitologiile nordului european și cu cele ale Indiei. Eforturile gînditorului și poetului romantic de a edifica o mitologie dacică sînt cu totul remarcabile, mai cu seamă fiindcă dovedesc o intuiție adîncă a celor mai vechi straturi din etno-geneza noastră care scapă istoriei propriu-zise și se găsesc risipite în frînturi de mituri.

Iar aspirația finală spre clasicitate, spre frîngerea în vers adonic a limbii românești, nu mai apare ca o aderiune la un mit cultural, civilizatoriu, ci ca aspirație de sinteză spre un sistem universal de valori etice și estetice superioare.

Așadar, privind lucrurile în parte, în cadrul unor personalități foarte complexe, ca și în general pe parcursul întregii noastre istorii, pendularea între istoricitate și arhaitate, între clasicism și romantism, se întîlnește într-o interesantă și expresivă alternanță, în care temperarea față de orice exces este întotdeauna asigurată de prezența celuilalt pol care intervine la timpul necesar, impunînd măsura.

Și din această măsură se străvede și ethosul popular, temelia pe care s-a construit sinteza umanismului dacoroman. Fiindcă toate se cuprind în măsurata „pendulare între ascendent și descendent", ca în ritmul unei doine eterne și cosmice, cum spunea Blaga.

S-ar putea ca o acută conștiință, a stării limită, în istorie, să se fi întregit, cu o profundă necesitate interioară, a sentimentului măsurii, într-o viziune echilibrată, de integrare armonioasă în cosmos.

Și ipoteza se poate pune, pentru că mereu ideile, situațiile, modelele revin, ca o permanență a unei existențe istorice și spirituale de popor mic, dar investit cu o mare misiune de sinteză între răsărit și apus, între nord și sud, între trecut și prezent.

Scanned with OKEN Scanner

SPIRITUL UMANISMULUI ROMÂNESC ÎN UMANISMUL EUROPEAN

Cînd aparții unui popor ca al nostru, pentru care istoria a fost maștеră și natura generoasă, pentru care nu se știe dacă a fost mai puternică, la împreunarea lor, stirpea dacică ori cea romană, despre care nu se știe bine dacă a dat sau nu naștere lui Orfeu și a primit misterele lui ori le-a avut pe ale sale, stinse sau păstrate tainic, pentru care înnoirea a fost primită cu înțelepciune, iar tradiția păstrată ca un sipet neprețuit, cînd aparții unui astfel de popor ciudat, cu ascunse și nesfîrșite valențe spirituale, nu mai e nevoie îndeobște să te lauzi. Trăiești în adevărurile tale care întotdeauna îți vor prisosi, păstrîndu-ți cumpătul în orice împrejurare, te arăți din cînd în cînd lumii fiindcă se cade să viețuiești ca un popor în lume, fără să te bați pentru argumentele tale de viață și istorie, dar arătîndu-le bine folosite și urmate în toate generațiile, de la „facerea lumii" românești.

La un astfel de popor, chiar dacă ar dispărea orice urmă istorică, viața și cultura s-ar desfășura potolit mai departe, fiindcă în fiecare membru al neamului trăiește o tradiție întreagă, nealterată, constituită din poezie și dans și cîntec și arhitectură și scoarțe și oale de lut, din mituri și vești ciudate despre cei care au fost, și faptele și duhul lor.

Veștile despre cei mai vechi au devenit mituri și poeții mari, începînd cu Eminescu, le-au tălmăcit și le-au dat o substanță nouă, amestecîndu-le cu altele, europene și

străine. Despre domni s-au făcut legende păstrate de literatura populară, de balade care-i transformă în eroi. Influențele, legăturile, contactele cu lumea largă sînt amintite de elemente de vocabular, ca și în poezie.

Etapele de cultură, desigur, nu apar distincte în amintirile noastre orale, ci prea puțin diferențiate. Ceea ce stăpînește și se simte deasupra culturii noastre vechi este însă un spirit unitar. Umanismul românesc nu rezidă într-o republică a literelor construită de intelectuali pe deasupra apartenențelor la popoare, la națiuni. Fără îndoială, de la Ștefan cel Mare la Nicolaus Olahus, la Petru Cercel, la Mihai Viteazul și la Miron Costin, răsunetele europene ale existenței noastre se pot culege în documente uimite, admirative ori viclene, lăsate de regi, papi și umaniștii notorii ai secolelor Renașterii care mai mult ne foloseau decît ne ajutau, și din cînd în cînd, acordau, cu mărinimie, un epitet al cărui sens era de recunoaștere a umanismului valahilor ori moldovenilor ori transilvanilor, mai cu seamă în direcția apărării valorilor creștine europene. Circulația de misive și persoane confidențiale a fost într-adevăr mare între Italia umanistă și micile noastre voievodate răsăritene începînd din secolul al XV-lea, adică din secolul primejduirii și apoi căderii ultimei redute bizantine, a Constantinopolului. Așa se explică de ce, de pildă, un papă de importanța lui Pius al II-lea (care fusese marele umanist Enea Silvio Piccolomini) ne-a descoperit ca pe unul din nenumăratele mijloace ale cruciadei proiectate de el la 1463 și rămase nerealizate. Abilitatea lui stătea însă în sublinierea originii latine a valahilor ca sursă a atitudinii lor politice, lucru adevărat de altfel.

Iar circulația medicilor și secretarilor, trimiși domnilor noștri de Republica serénissima a Veneției, asigură și ea, într-o măsură oarecare, răspîndirea limbii latine și italiene și autoritatea studiului umanistic, dar la un nivel destul de superficial și cu destule rezerve din partea noastră.

Scanned with OKEN Scanner

Relațiile personale și prestigiul unora dintre umaniștii de origine română sînt de asemenea de luat în considerație în contextul strict istoric, pentru dovedirea amplorii fenomenului. Ieșirea europeană, bunăoară, a lui Petru Cercel, înspre apus, povestea peregrinărilor lui pe la curțile de seamă, prietenia cu Henric al III-lea de Valois al Franței și cu mama acestuia, Caterina de Medici, primirea oficială din Palatul Dogilor, la 7 martie 1581, cu pompa cuvenită mai marilor lumii, prețuirea înzestrării lui literare, a calităților de poliglot, a virtuților lui, au însemnat un destin românesc de umanist, dar n-au putut împiedica moartea dramatică a domnului ucis și aruncat în mare de acele puteri negre care au stat întotdeauna în calea spiritului.

Și Nicolaus Olahus fixează un moment de atingere a unei notorietăți rar întîlnite în secolul al XVI-lea, mai cu seamă prin prietenia lui cu Erasmus din Rotterdam. Dar deși obîrșia românească a savantului era recunoscută și de el și de ceilalți, cum o arată și numele latinizat de Olahus, lucrarea lui n-a slujit valorilor românești și nici împrejurărilor noastre specifice de care nepotul lui Iancu de Hunedoara s-a depărtat prin forța lucrurilor.

Așa cum spuneam mai înainte deci, ce ne interesează în umanismul românesc este spiritul, explicația lui profundă și durabilă care apare, se străvede, prin întîmplările istoriei. Ne interesează vechimea și originile lui prin ceea ce știm din istorie, ca și felul în care s-a alcătuit o formă a minții *(forma mentis)*, caracteristică, expresivă.

De aceea ne interesează mai cu seamă umaniștii în spirit și nu în literă, fiindcă ei exprimă direcții necesare în devenirea popoarelor, în misiunea lor. De aceea ni se par mult mai grele în cumpăna umanismului nostru, cum îl înțelegem, personalități ca Ștefan cel Mare și Neagoe Basarab, decît acelea ale lui Petru Cercel ori Olahus.

Departe de noi gîndul de a știrbi reputațiile și valoarea acestor savanți de prestigiu european. Petru Cercel este, cum știm, descris de Stefano Guazzo în ale sale *Dialoghi piacevoli*, apărute în 1586 la Veneția, ca un perfect genti-

lom, ca un curtean din aceia cărora Baldesare Castiglione le-a făcut portretul total în cunoscuta sa carte *Il Corteggiano*. Perfecțiunile multiple ale domnului valah încep cu cea fizică, frumusețea lui fiind fără greș. Urmează altele, printre care cea de „unico dottore di leggi, felicissimo servitore di prose e di rime toscane, gentilissimo corteggiano, destrissimo negotiatore e gentil huomo universale“ [1].

Practicarea virtuților, mai cu seamă a blîndeții și a generozității, îi este de asemenea atribuită. Discreția, constanța și înțelepciunea nu lipsesc nici ele și îi dau un „non so che del divino“.

Fără îndoială, ne aflăm în fața unui interesant portret rinascimental de om universal în care, probabil, calitățile personagiului nu lipsesc, dar ele au fost supuse unei magnificări necesare pentru răspîndita convenție a timpului care făcea din principii lăudați de secretarii și umaniștii curților lor paragoane ale perfecțiunii.

Însă în dialogul închinat voievodului muntean, figurează o referire extrem de prețioasă în care și noi vedem un semn al unei vocații. Cei doi convorbitori fac o remarcă despre „națiunea aceea căreia prințul îi aparține — care se bucură de politețea limbii latine“. „Politețea“ este de luat, bineînțeles, în sensul de subțirimea de moravuri sau de minte, pe care o operează, în timp de secole, asupra celor care o folosesc, limba latină. De acest factor nu putem face abstracție în judecarea vocațiilor umanistice, pentru că în plenitudinea conceptului clasic, cunoașterea limbilor greacă și latină este absolut obligatorie. De aceea poate a și înflorit umanismul cu precădere în țările romanice, pregătite pentru primirea spiritului său prin secole de gimnastică intelectuală, făcută pe structurile geometrice ale acelor limbi. Am văzut că Enea Silvio Piccolomini ca și Stefano Guazzo ne acordau creditul

[1] Apud George Lăzărescu — Nicolae Stoicescu: *Țările Române și Italia pînă la 1600*, Ed. Științifică, 1972, p. 128.

accesului posibil la umanistică, pe temeiul participării la comunitatea popoarelor neo-latine. Şi pe bună dreptate. Originea noastră din partea Romei ne-a dat vocaţia umanismului odată cu limba şi cu sîngele unor strămoşi la care ciceroniana *humanitas* strălucise încă din secolul I înaintea erei noastre.

Pe de altă parte, influenţele greceşti, antice, şi bizantine, medievale, ne-au venit pe multe căi. Iar virtuţile înaintaşilor geto-daci păruseră ciudate perşilor şi chiar lui Herodot. Creştinismul şi-a adăugat contribuţia sa spirituală, de netăgăduit, la forma minţii noastre. Toate au evoluat în cunoscutele condiţii de viaţă ale unei istorii pline de nesiguranţă, suportate cu o înţelepciune rară de români.

Pe lîngă personalităţile şi operele care ne-au ilustrat virtuţile de neam ca atare, mai ales între secolele al XV-lea şi al XVIII-lea, istoria culturii noastre are documentele mărturii ale unei vocaţii umanistice de popor întreg, şi anume folclorul.

Iar comparînd operele colective, anonime şi nescrise, cu creaţiile unor oameni de seamă care au exprimat în ele gîndurile, mentalitatea, spiritul poporului român, se pot trage interesante concluzii în privinţa specificului culturii noastre.

Din proverbe, din legende şi basme, din mituri, ca şi din lucrarea unui domn activ ca Ştefan cel Mare ori a unui moralist-contemplativ ca Neagoe Basarab, se văd clar analogiile. Lucrarea aceasta comparativă va fi necesară, cu toate că va prezenta dificultăţi serioase şi va fi una de termen lung.

Privindu-i însă pe români în vremea Renaşterii europene, îi vedem, ca totdeauna în istoria lor, la fel cu popoarele europene, dar şi altfel decît acestea. Prezenţa, cum se ştie, le este notată de toţi acei umanişti care nutreau planuri grandioase de păstrare ori de recucerire a Bizanţului. Deci, politic, *existam*, într-un context de valori europene pe care le apăram într-un fel mai puţin teoretic decît ceilalţi. Eram împinşi la aceasta de necesi-

Scanned with OKEN Scanner

tatea imediată a expansiunii otomane, pentru a ne apăra pămîntul și ființa. În domnii cu viziune politică înaltă, ca Ștefan ori mai tîrziu Mihai, se născuse însă și o conștiință a misiunii poporului român în acest colț de Europă și de lume. Și întotdeauna misiunea este însoțită de un simț adînc al jertfei. De aceea Ștefan a fost un domn de Renaștere, de pildă, așa cum îl arată zisele străinilor, atît de măgulitoare, sau portretele făcute de cronicari. Adică era un activ, un om de decizii rapide, care folosea cîteodată, cu asprime, rațiunea de stat, era un războinic. Dar niciodată nu l-a împins la acțiune setea de glorie care îi mișca pe cei mai de seamă condotieri ai Renașterii și care adesea a indus în tentație și eroare pe mulți vecini ai noștri, chiar foarte viteji. Prudența, aspect al înțelepciunii, a echilibrat activitatea unui domn ca el, determinînd pentru totdeauna un anumit tip de politică românească. De altfel lipsa de apetituri pentru bunurile altuia marchează clar atitudinea marelui voievod, ca și a altora. Din istoria faptelor lui ori a faptelor lui Neagoe, atîta cît s-au putut reconstitui, dar și din tradiții, reiese o neobișnuită smerenie a ființei lor lăuntrice, mult diferită de orgoliile prinților Renașterii.

În concepția lor de viață și de domnie, puterea nu se dobîndea numai prin *fortuna* ori prin *virtù* sau *ingegno*, adică prin jocul întîmplării ori prin talentul personal, așa cum susținea concepția politică a lui Machiavelli, contemporanul lor. Primind tronul ca pe un semn al misiunii cu care erau investiți, ei îi simțeau răspunderea într-un sentiment amestecat, de „smerenie și răbdare", care-i ferea de *hybris*-ul orgoliului ce-a întunecat foarte ades lucrările, acțiunile Renașterii occidentale. În locul orgoliului gloriei, ai noștri cultivă *numele bun*, dobîndit prin îndurare și dărnicie (adică toleranță și generozitate). E „mai bun numele cel bun decît avuția cea multă", zice Neagoe Basarab tocmai în capitolul în care vorbește despre război [1] și în

[1] *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, Minerva, București, 1970, p. 265.

care se pomenește despre îndurare, adică toleranță și lipsă de fanatism, ca și despre evitarea războiului.

Tot aci se pomenește despre cinste, în sensul *demnității*, virtutea atît de slăvită de umaniștii Renașterii, în frunte cu autorul celebrului discurs *De hominis dignitate*. În virtutea îndurării, a toleranței, a lipsei de fanatism noi vedem una din acele trăsături specifice umanismului românesc, care ne-a ferit de excese, de pericolul extremelor în cea mai mare parte a istoriei noastre. Spre deosebire de popoarele la care catolicismul a făcut să fiinţeze secole la rînd Inchiziţia, poporul român, al cărui subconștient e lipsit de monștri, s-a păstrat pe mijlocia tolerantă, omenoasă.

Legea măsurii, filosofia măsurii unifică toate aceste atitudini, dîndu-le un substrat comun, ca în vechiul umanism grecesc, unde fiinţa omenească era considerată ca un mic cosmos în care puterile trebuiau, printr-o îndelungă școlire, ordonate, armonizate, echilibrate. Toată învățătura lui Neagoe tinde la echilibrarea puterilor care se operează de la cultivarea cuvîntului bun și înlăturarea celui negativ, rău, și pînă la desăvîrșita stăpînire de sine.

Spre această din urmă virtute globală, ca să spunem așa, tind toate exhortațiile cumintelui voievod Neagoe. Ea se dobîndește cu strădanie fără sfîrșit, în orice împrejurare a vieții. Omul cel înțelept nu se va lăsa să cadă „în pohte și în gînduri făr' de măsură".[1] Pe de altă parte, mîncarea și băutura vor fi și ele măsurate, „ca să poată birui mintea ta pe vin, iar să nu biruiască vinul pre minte".[2] Se cuvine ca acestea să fie măsurate, ca să nu producă efecte nemăsurate ori prea multă veselie, ori prea multă mînie.

Iată ce spune moralistul acesta plin de învățătură și practică umanistă : „Iar tu, fătul meu, să nu cumva să-ți slobozești mintea de tot spre veselie, că omul în lumea aceasta șade între viață și între moarte. Pentru aceea să

[1] *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, ed. cit., p. 223.

[2] *Ibidem*, p. 259.

cade să te socotești foarte bine, să nu-ți slobozești mintea de tot spre veselie, nici iar spre întristăciune“ [1]. Termenul „slobozești“ (să dai drumul, să dai frîu liber), contrastează cu „socotești“ în chip etic și filosofic. „Socotirea“ înseamnă de fapt calculul puterilor, ținerea lor în frîu, stăpînirea de sine, opusă „slobozirii“, adică scăpării de sub control. De ce se împotrivește oare gînditorul excesului de veselie, ca și excesului de întristare ? Fiindcă după învățăturile vechi, filosoficești, și după tradițiile noastre de cumpătare românească, omul stă între viață și moarte, ca într-o cumpănă eternă, menținută de virtutea înțeleptului, stricată de necumințenia celui fără busolă morală.

Ni se pare că găsim aci una dintre reflecțiile cele mai adînci asupra condiției umane din cîte s-au spus în Renașterea europeană, condiție umană înțeleasă într-un fel apropiat de cea a grecilor, fără tragismul aceleia însă.

Din această viziune echilibrată asupra lumii se trage filosofia măsurii, a căii de mijloc în învățăturile lui Neagoe, viziune care l-a ferit de optimismul excesiv și naiv al începătorilor Renașterii și mai cu seamă al unui Leon Battista Alberti, ca și de scepticismul amar al lui Erasmus, de relativismul dărîmător de credințe, învățat de către umanistul olandez de la Lucian din Samosata, tîrziul filosof grec.

Este filosofia măsurii noastre, a unui popor cu o viziune rațională, armonioasă asupra lumii, de regăsit în toată cultura românească, în toate produsele ei ținînd de cuvînt, de culoare, de formă, de sunet. E o *paideia* românească, o filosofie a respectului ființei omenești, a cinstei și a numelui bun, a încrederii neclintite într-un sistem de valori durabile. Și de aceea Neagoe, autorul celui mai vechi tratat de filosofie, etică și politică din țara noastră, merită un loc de frunte în cultura umanistică a lumii europene în care aduce o nuanță în plus de noblețe și frumusețe, ale poporului român.

---

[1] *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, ed. cit., p. 258.

HERDER
ȘI PAȘOPTIȘTII ROMÂNI

Interesul pentru limba națională și folclor, propriu întregei generații de la 1848, nu putea să nu aibă și surse teoretice mai îndepărtate. Iar sursa teoretică europeană de căpetenie continua să fie în acea vreme Herder, prelungit de discipoli, în Germania prin frații Grimm și ceilalți romantici, în Franța prin Jules Michelet și ginerele său, Dumesnil, și mai ales prin Edgar Quinet, traducătorul, la 1834, al operei maturității herderiene, *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* și susținătorul său pasionat. Prelegerile lor de la Sorbona sau de la Collège de France erau audiate de românii entuziaști aflați la studii ori în exil la Paris, așa cum ne informează și Ion Ghica în *Scrisori* sau C. A. Rosetti în scrierile sale memorialistice (de altfel și marele poet polon Adam Mickiewicz, pe care Ghica îl citează, avea un succes asemănător cu prelegerile sale, în care preocuparea folclorică de filiație herderiană era constantă). Dar și relațiile personale ale discipolilor francezi ai lui Herder cu românii au fost foarte susținute datorită sentimentelor lor puternice filo-române sau unor legături de familie. Edgar Quinet era căsătorit cu fiica lui Gheorghe Asachi, Hermiona, iar Jules Michelet, cu o fostă guvernantă franceză, care trăise mult în România, d-ra Mialaret, prietenă cu Maria Grant, soția lui C. A. Rosetti.

Climatul social politic și ideologic, comun la vremea aceea Franței și Țărilor Române (revoluție pe plan social

și romantism în artă), era foarte favorabil receptării de către români a preocupărilor și ideilor herderiene venite prin intermediul francez. [1]

Ion Heliade Rădulescu, om de largă informație culturală pentru timpul său, îl include pe Herder în catalogul faimoasei sale biblioteci universale, între Vico și Guizot, la rubrica *Filosofia istoriei* cu opera cea mai mare a vieții sale, *Idei asupra filosofiei istoriei umanității* și cu *Scrisoare asupra progresului umanității*. El mai include, la rubrica *Istorie universală*, numele J. Müller cu o lucrare *Asupra istoriei genului uman, privire generală*. Acesta nu e altul decît Johann Georg Müller, autor al unor lucrări de istorie universală și mai ales editor, în anul 1807, al operelor complete ale lui Herder. De altfel, lui i se datorește schimbarea titlului inițial al culegerii de literatură populară a lui Herder, *Volkslieder*, în *Stimmen der Völker in Liedern*, titlu cu care culegerea avea să cunoască celebritatea.

Pe același Müller îl citează și Kogălniceanu în finalul *Cuvîntului* pentru deschiderea cursului de istorie națională, rostit la 24 noiembrie 1843 la Academia Mihăileană

Dar istoricul moldovean pare să-l fi cunoscut cu mult înainte pe Herder (și probabil în directă lectură germană), fiindcă studiul *Moldau und Wallachei — Romänische oder Walachische Sprache und Literatur von einem Moldauer* a apărut în ianuarie 1837 în *Magazin fiir die Literatur des Auslandes* la Berlin. Or, întregul studiu e scris în spiritul analizelor herderiene întreprinse asupra limbii și literaturii diverselor popoare. Însuși programul *Daciei literare*, pledînd pentru cultura și literatura națională și folclor, poate fi considerat și ca un răsunet herderian.

C. A. Rosetti a citit cu atenție și cu entuziasmul caracteristic temperamentului său de poet mesianic pe Herder și în unele momente ale gîndirii sale a suferit influența acestuia. Așa cum reiese din *Note Intime* (1844—1859)

[1] Dar și prin intermediu german, în cazul ardelenilor Ioan Maiorescu, Gh. Barit, A. Mureșanu.

vol. II, editat de fiul său Vintilă Rosetti în 1903, C. A. Rosetti asista aproape regulat, chiar în anii exilului după 1848, la cursurile lui Jules Michelet și făcea lectură din Rousseau, Herder și Lamennais. Citind în ziua de 9 decembrie 1852 studiul lui Herder „despre limbaj" (e vorba probabil de *Über den Ursprung der Sprache*), nota în jurnalul său : „... el [Herder — n.n.] m-a confirmat și mai tare în credința ce aveam că dacă copiii mei vor învăța limba franceză ca limbă mumă, ei vor gîndi ca francezii, iar nu ca românii".

Despre herderianismul ideilor lui Costache Negruzzi în studiul său *Cîntece populare ale Moldaviei*, publicat în *Dacia Literară* din 1840, sub titlul *Scene pitorești din obiceiurile Moldaviei*, a vorbit cel dintîi folcloristul G. Vrabie în introducerea la volumul *Folclor românesc*. G. Vrabie subliniază ideile herderiene ale lui Negruzzi mai ales în afirmarea determinării poeziei populare de către factori naturali și psihologici etnografici : clima, poziția geografică, caracterul poporului.

În *Cuvînt preliminar despre izvoarele istoriei românilor*, Nicolae Bălcescu, propunînd cele cinci surse pentru studiul istoriei naționale, se referă în primul rînd, după cum se știe, la poeziile și tradițiile populare a căror importanță o subliniază în aceeași terminologie a epocii, de sorginte herderiană : „Oamenii întîi cîntă, pe urmă scriu. Cei dintîi istorici au fost poeții. Poeziile populare sînt un mare izvor istoric. Într-însele aflăm nu numai fapte generale, dar ele intră și în viața privată, ne zugrăvește obiceiurile și ne arată ideile și simțămintele veacului."

În concluzie, el vorbește despre necesitatea culegerii poeziilor și poveștilor populare românești. E interesant că Bălcescu pomenește de Grimm și Michelet, adică de discipolii lui Herder, care au aplicat în practică ideile generale ale maestrului lor. Deci indirect, influența herderiană operează și asupra marelui istoric român în sensul interesului pentru folclor.

Studiul *Poezia poporală* al lui Al. Russo, scris în 1847 și publicat în *Foaia Societății pentru literatură și cultura*

română în Bucovina (IV, 1868, nr. 8—10), aduce cîteva propoziții reamintind de unele formulări herderiene. „Datinile, poveștile, muzica și poezia sînt arhivele popoarelor. Cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul întunecat", reeditează, de pildă, definiția filosofului german : „cîntecele sînt arhiva poporului". De asemenea este herderiană ideea despre poezia poporală ca „întîia fază a civilizațiunii unui neam ce se trezește la lumina vieții".

Sigur că același complex general de idei radiază și din prefața lui Vasile Alecsandri la culegerea sa de poezii populare din 1852 și, mai cu seamă, din paragrafele următoare : „De-l muncește dorul, de-l cuprinde veselia, de-l minunează vreo faptă măreață, el își cîntă durerile și mulțămirile, își cîntă eroii, își cîntă istoria și astfel sufletul său e un izvor nesfîrșit de frumoasă poezie. Nimic dar nu poate fi mai interesant decît a studia caracterul acestui popor în cuprinsul cîntecelor sale, căci ele cuprind toate pornirile inimii și toate razele geniului său." Se simt aici rezonanțele ideilor cît și tonul avîntat al prefeței la partea a doua din *Stimmen der Völker in Liedern*.

Foarte deosebită în acest context românesc de idei herderiene este poziția lui Cezar Bolliac. În prefața la volumul de poezii din 1847 el începe, în aceeași tonalitate comună, cu afirmația despre originea poeziei care „atinge leagănul civilizațiilor". Dar curînd ideile sale se despart de acelea ale lui Herder. Filosoful german afirmînd că poezia reprezintă prima fază a gîndirii și culturii unui popor, susținea că fazele ce urmează, respectiv ale maturității și bătrîneții fac să apară proza și filosofia, etape de cultură în care limba îmbătrînește, se osifică, abstractizîndu-se. Pentru a dărui din nou tinerețe limbilor ajunse la aceste faze tîrzii, popoarele civilizate trebuie să se întoarcă spre faza primă, a poeziei. Aceasta se cere reexplorată în scopul împrospătării tuturor surselor de expresie. Separînd fazele limbii și culturii în general, acordînd poeziei și limbajului poetic întregul, exclusivul credit al autenticității, al adevărului sufletesc, contestînd

valoarea culturii raționale, Herder introduce în gîndirea lui un elogiu implicit al impulsurilor mai adînci ale sufletului, care veneau din Sturm und Drang.

În argumentația lui, Bolliac rămîne însă mereu pe poziția iluminismului raționalist, considerînd că maturitatea unei culturi începe abia cu stăpînirea poeziei prin rațiune. El spune: „Pînă cînd omenirea era jună, pînă cînd credulitatea vîrstei ei trebuia să zboare cu entuziasm la alte lumi închipuite... profeții și poeții trebuiau să se servească cu organele credințelor create de dînșii, ca să conducă populii la glasul adevărului, al realității... Acum însă, acolo unde societatea e matură prin filosofie și experiența lucrurilor, unde rația s-a urcat pe tronul său... poezia, ca o tutelă eternă a omenirii, trebuie să-și reformeze cu totul mijloacele sale cele vechi, căci impuberul și-a venit în vîrstă și raționalizează... ea trebuie să fie numai filosofică, socială, umană și politică. Cînd poeții moderni se vor pătrunde de acest adevăr, cînd vor lăsa fabula și vor da entuziasmului lor o direcție pozitivă și reală, atunci va pieri și ideea că a trecut timpul poeziei..."

Bolliac îndepărtează, deci, pe de o parte orice sîmbure irațional din domeniul poeziei, care se va orienta spre filosofic, social și politic, iar pe de alta înlătură ideea herderiană că numai prima fază a civilizației omenești a fost aptă pentru poezie. El preconizează, în termeni iluminiști, o poezie exclusiv de idei, ca un om al secolului al XVIII-lea ; ca un progresist luminat al epocii sale, el cere o poezie scrisă în limba vorbită de mase : „Cînd poezia se va înălța la demnitatea ei, cînd își va lua iarăși în dreapta facla luminilor și în stînga biciul slăbiciunilor și al viițiului și va vorbi în limba cea pozitivă și înțeleasă de astăzi, atunci solemnitățile și sărbătorile populilor se vor face de către populi pentru populi, atunci și artele frumoase vor recîștiga și ele demnitatea lor ca niște sateliți ai poeziei".

Deci mai toată generația cunoaște, direct sau mijlocit, ideologia herderiană privitoare la limbă și folclor. Dar

și urmașii formați în același climat cultural al revoluției, mari și mici, sînt influențați de Herder sau îl citează. Dintre cei mai mici se cade a fi pomenit N. Nicoleanu care, într-o lucrare în proză — *Influența lecturii romanțelor străine*, se referă la o operă herderiană, *Über den Ursprung der Sprache*. Iritat de împrumuturile excesive intrate în limbă prin nefasta influență a unor proaste romane străine, poetul face o frumoasă apărare a limbii naționale : „Limba e cel mai scump tezaur al unui popor. Fără limbă nu poate fi naționalitate, căci limba nu e numai acea suflare organică, care comunicîndu-se se preface în sunet, limba e expresiunea vie și intimă a sentimentelor, a ideilor, a intereselor, în fine a vieții și a viitorului în care trăiește, lucrează și speră un popor de aceeași origină și de aceeași rasă. Prin urmare, cînd limba maternă se supune puterii unei limbi străine, cînd vocea și autoritatea ei dispare din familie, din educațiune, din instrucțiune și relațiunile sociale, atunci se poate zice că amorul patriei, demnitatea personală și simțul moral a slăbit, dacă nu s-a stins cu totul din sînul societății întregi. Cine iubește mai mult limba străină decît sunetele cele dulci ale limbii materne, zice marele filosof Herder, acela nu e demn de numele de om.“ [1] Limbajul acestui urmaș al pașoptiștilor e demn de generația de patrioți care l-au precedat.

Printre marii scriitori pașoptiști, Odobescu, format la Paris în preajma lui Nicolae Bălcescu, a lui Michelet și mai ales a lui Dumesnil, care i-a fost și profesor de istoria artelor (cursul lui Edgar Quinet fiind suspendat cu începere din 1846), a înălțat un adevărat imn de laudă filosofului german de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Introducerea la studiul *Cîntecele poporane ale Europei răsăritene* mai cu seamă în raport cu țara, istoria și datinele românilor, publicat în *Revista Română* din 1851, expune ideile și activitatea lui Herder. Acest

[1] N. Nicoleanu, *Versuri și proză*, nr. 201, „Pagini alese din : scriitorii români“, C.R.

„critic și filosof eminent al Germaniei“ — scrie autorul român — „avu frumoasa idee de a aduna și de a publica traduse pe limba sa, o culegere de cîntece poporane ale deosebitelor nații sub titlul foarte nimerit de *Glasuri ale popoarelor*“. Odobescu citează apoi din prefața la aceeași operă, „vrednică de o necontenită laudă“, un fragment definitoriu pentru poezia populară : „Ea viețuia în urechea poporului, pe buzele și pe harpele cîntăreților de atunci ; ea cînta istoria și feluritele întîmplări, tainele și minunile și semnele prevestitoare ; ea era floarea prin care se caracteriza poporul cu limba și țara sa, cu îndeletnicirile și cu prejudecățile, cu patimile și cu trufiile, cu muzica și chiar cu sufletul său !“

E cert că Odobescu a citit în germană textul herderian, fiindcă face trimiterile în limba germană (deși Herder lipsește din catalogul propriei biblioteci). E interesant de semnalat apoi că el pune pe seama lui Herder activitatea ulterioară a folcloriștilor europeni, printre care îi trece și pe folcloristul sîrb D. Vuk Stefanovici Caragič și pe Alecsandri.

Acestea sînt doar cîteva indicii culese din operele pașoptiștilor în legătură cu rodnica influență herderiană care a operat în atmosfera încălzită de marile năzuințe luptătoare ale anilor revoluției, și care a fost fructificată, dînd naștere unei direcții sănătoase, de valorificare a limbii naționale și a literaturii populare. Această direcție a fost continuată mai tîrziu de toți marii noștri scriitori, dar mai ales de Hașdeu, Eminescu și Ovid Densușianu.

Scanned with OKEN Scanner

ROMANTISMUL ROMÂNESC

Romantismul românesc e parte integrantă a istoriei culturii românești, cum este și parte integrantă a istoriei culturii europene, în măsura în care orice fenomen național al acestui continent poartă, în epoca modernă, pecetea de netăgăduit a spiritului european. De aceea, considerăm, în linii mari, că această mișcare începe odată cu orientarea destinului nostru spre făgașul istoriei moderne, odată cu respirația larg europeană îngăduită nouă, după 1829, de pacea de la Adrianopole.

Cu acest eveniment ne-am orientat spre Europa și am intrat într-o primă încercare de sincronizare cu mișcarea romantică de pe întregul continent ale cărei influențe au pătruns și spre noi, cu ecourile unor opere preluate de romantici, cu aceea a lui Shakespeare, ori chiar de fecundul anotimp al tinerilor palizi, îmbrăcați în mantii, dușmani ireductibili ai oricărui filistinism, fie că se numeau Byron, Lamartine, Hugo ori Heine.

Și momentul istoric și ritmul grăbit al integrării noastre în orbita europeană au determinat, împreună cu celelalte date ale specificului nostru național, o serie de aspecte caracteristice în dezvoltarea noastră literară, asemănătoare în anumite privințe cu fenomenele petrecute în literaturile maghiară, sîrbă, bulgară și altele din sud-estul european. Mai întîi, e vorba de un fenomen închegat, care ilustrează pentru întîia oară unitar, legat, o etapă de istorie, producînd o literatură permeată

de ideal și viziune comună, pornită din izvoare naționale a căror investigație începe în același timp, atașată mișcării de eliberare națională și socială realizată în etape, supusă cam acelorași influențe. De pildă, apariția tocmai în 1829, a *Curierului Românesc*, ziar scos de unul din cei mai interesanți și mai complecși oameni ai primei jumătăți din secolul al XIX-lea, Ion Heliade Rădulescu, vestitor al noii direcții și cheie a începuturilor românești romantice, tribună a debuturilor și orientărilor hotărîtoare pentru viitoarele decenii de cultură românească, țîșnește în chip izbitor dintr-o necesitate istorică și nu dintr-o atitudine întîmplătoare a unui grup de poeți sau intelectuali cum a fost cazul apariției volumului *Lyrical Ballads* datorat lui Wordsworth și Coleridge în 1798, marcînd deschiderea romantismului englez, sau a *Athenäum*-ului (1798—1800), organul romantismului german, scos de Wilhelm și Friedrich Schlegel la Jena, odată cu întemeierea eminentului cenaclu.

La noi, romantismul pornit astfel în momentul deschiderii perspectivei noastre de nouă dezvoltare, modernă, continuă crescînd ca volum, importanță și calitate spre 1840—48, dublînd mișcarea revoluționară cu țelurile ei de libertate națională și socială. Și mai departe, romanticii vor fi prezenți în mișcarea de Unire a Principatelor, ca și în elogiul războiului de Independență de la 1877. Așa încît, în romantismul românesc, se va distinge mereu o vibrație de participare la un destin eroic de popor care se înalță din vicisitudini spre libertate și afirmare originală, ca și o sete de universalitate, însemnînd aspirația fierbinte spre orizont vast, spre înălțimile prestigioase ale valorilor lumii, venind pe de o parte din universalismul clasicizant, vehiculat de influența lui Marmontel, iar pe de alta, din cel inițiat de Herder și prelungit de romantici. [1]

[1] D. Popovici : *Romantismul românesc*, Ed. Tineretului, 1969, pag. 81.

Aici atingem un alt aspect de acuzată specificitate și anume al influențelor primite de romanticii români. Este vorba despre prezența în același moment, sau la intervale atît de mici încît creează iluzia simultaneității, a numeroase influențe de cultură europeană din epoci destul de diferite. Mai întîi, jumătatea primă a secolului al XIX-lea este, pentru literatura română, momentul integrării capodoperelor literaturii universale [1] (printre altele acelea fundamentale ale lui Dante, Cervantes, Shakespeare). Apoi, traducerile, care abundă (traducerile făcînd parte ca punct important din programul cultural al lui Heliade Rădulescu), dovedesc deopotrivă gustul publicului, ca și preferințele celor care dirijează opera de popularizare literară a timpului și stau în același timp sub semnul dublu al clasicismului-iluminismului și al romantismului, cuprinzînd pe de o parte pe Byron, George Sand, Dumas etc., ca și pe Molière, Florian, Voltaire etc. [2]

Pregătitorii romantismului, cei al căror debut se fixează prin 1830, sînt cei mai receptivi față de o mare varietate de influențe. Printre ei, Ion Heliade Rădulescu, Costache Stamati, Gh. Asachi, Vasile Cîrlova, Gr. Alexandrescu. La aceștia, elementele clasice, neoclasice, iluministe, preromantice, ținînd de secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, se îmbină cu cele romantice propriu-zise. Cultura lor grecească și clasică și neoclasică favoriza receptarea influențelor clasicismului secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, pentru care erau pe deplin pregătiți. Pe de altă parte, ei împărtășeau entuziasmul unor mari boieri iubitori de cultură ca Văcărești și Goleștii, pentru ideile luminate ale filosofiei secolului al XVIII-lea care pătrunseseră spre noi dinspre Voltaire, Montesquieu și

[1] Al. Duțu: *Fenomenul integrării capodoperelor literaturii universale în romantismul românesc*, în volumul *Romantismul românesc și romantismul european*, Buc., 1970, p. 88.

[2] Paul Cornea: *Traduceri și traducători la prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în volumul *De la Alexandrescu la Eminescu*, E.P.L., 1966.

enciclopediști, în general. În frămîntările sociale ale acestui timp de prefaceri rapide, gîndurile de umanitate, egalitate și libertate ale francezilor au aruncat și ele bune semințe în solul nostru care avea să dea roade proprii, originale.

Iar preromantismul cultiva stările meditative, trezea sentimentele lirice și cele patriotice, stîrnea vibrația umanitară prin înfățișarea unor vieți simple, pline de virtuți, pregătind reînnoirea poeziei care avea să vină cu romantismul. De aceea a prins la noi cu destulă ușurință influența lui Rousseau, Volney, Bernardin de Saint-Pierre, a abatelui Prévost, dar și a lui Ugo Foscolo, Alfieri, ca și a lui Young, Gray, intrat la noi, pare-se, prin intermediul preromanticului rus Jukovski (Asachi, alcătuitor al unei *Elegii scrise într-un țintirim pe țară*, neștiind englezește).

Dar marea, irezistibila mișcare literară cu care acești scriitori ai noștri trăiau în contemporaneitate și care crea modele și specii noi, abolind tipare și interdicții venerabile, de sute de ani, era romantismul și, firește, numele romanticilor de circulație, mai cu seamă francezi și englezi, n-au lipsit din formația, traducerile și inspirația pregătitorilor romantismului românesc. Și C. Stamati și V. Cîrlova, dar în special Heliade Rădulescu și Gr. Alexandrescu traduc și imită pe Byron, pe Lamartine și Hugo.

Grigore Alexandrescu schițează, pe urmele lui Lamartine, o poezie elegiacă, împămîntenind la noi meditația romantică, specie prin excelență a noului stil. De asemenea, fixează o poză de poet nefericit, incipent romantică, byroniană, care se va răspîndi. Însă gestul eroului în elegia erotică rămîne exterior : „Pun mîna pe-a mea frunte și caut un mormînt“, ca și „Zic lumii un adio, iau lira și mă duc“ sînt încă semnele unui romantism neasimilat.

Izbutind remarcabil în fabula și satira de sorginte clasică ce-l exprimau temperamental, Alexandrescu își însușește pe deplin, pentru că veneau în consonanță cu

aspirațiile sale cele mai adînci, motivele evocării trecutului istoric, meditația pe ruine și morminte, în scopul trezirii sentimentelor naționale. Chiar dacă uneori natura se înfioară încă destul de convențional, dacă peisajul cosmic lasă să se întrevadă frînturi de decor, poetul stăpînește bine tehnica ossianică în *Umbra lui Mircea la Cozia*, nocturnă evocare a unui grandios voievod din lumea umbrelor.

Poezia de meditație filosofică și socială, poezia de idei, începe tot cu Gr. Alexandrescu, al cărui *An 1840* are o mișcare susținută de vehemență interioară, indicînd bine tendința de despărțire a eroului romantic de timpul său, nemulțumirea gravă care-i afectează existența și care-l însingurează.

În acest răstimp, de început, folclorul este încă destul de puțin folosit, lipsește deci tocmai acel element care ferește mereu poezia românească de retorică, de caracterul declamatoriu. *Zburătorul*, capodopera lui Heliade, rămîne o fericită excepție, cu inspirația și credințele populare realizînd un fantastic folcloric de calitate în toată atmosfera poemului, neizbutind totuși inserția într-o grandioasă viziune mitologică populară. Fragmente dintr-o viziune mitologică, în care tema titanismului apare pentru întîia oară la noi în literatură, se desfășoară în cele cinci cînturi ale *Anatolidei*, dintre care cel dintîi este *Căderea dracilor*, exercițiu neizbutit de pătrundere spre absolut, spre începuturi, cu cîteva momente de clar-obscur și cascade de trupuri căzînde. Saltul lui nu-l fixează pe orbită, cum îl va plasa pe Eminescu mai tîrziu efortul de cunoaștere globală, dar Heliade are meritul pionieratului spre cerul mitologiilor, în ciuda ancorării în utopie.[1]

Circulația oamenilor și a ideilor crește tot mai repede între Europa și Principate, pe măsură ce anii trec și necesitățile noastre social-politice-culturale din interior sînt mai acute. De aceea, momentul 1840 se înfățișează

[1] D. Popovici : *Romantismul românesc*, ed. cit., p. 209.

cu o altă semnificație : este momentul decisiv pentru întreaga mișcare romantică de la noi, unificată de țeluri comune, îmbrăcată într-o serie de moduri de expresie necesare întregii frămîntări naționale și sociale de la noi, și mai ales nașterii unei culturi naționale. Este momentul în care se strîng, se concentrează elanurile impetuoase și consecvente ale generației de aur a romantismului românesc, născută în al doilea deceniu al secolului al XIX-lea (C. Bolliac, 1813 ; C. A. Rosetti, 1816 ; M. Kogălniceanu, 1817 ; D. Bolintineanu, 1819 ; N. Bălcescu, 1819 ; Alecu Russo, 1819 ; Ion Ghica, 1816 ; doar Vasile Alecsandri e născut în 1821), integrată pătimaș în marea luptă. Față de ei, mai vîrstnici, ca Heliade Rădulescu și chiar C. Negruzzi, care-i însoțesc, în parte pe drumul jertfelor, fac o figură mai aparte, printr-o angajare mai moderată. Reprezentanții proeminenți ai generației, din Moldova, Muntenia și chiar din Transilvania, alcătuiesc o mișcare destul de cuprinzătoare, de coerentă, se supun unui program, acela al *Daciei literare* (de altfel, Dacia devine un simbol unanim acceptat al unității tuturor provinciilor românești), adevărat manifest al romantismului românesc, și acceptă conducători teoretici luminați (în speță, istorici și oameni politici în stare să vegheze și la destinele practice ale poporului român) care le deschid drumul și anume Nicolae Bălcescu și Mihail Kogălniceanu.

Programatic vorbind, romantismul românesc nu apare ca o reacție împotriva clasicismului stingheritor, nu ca o necesitate a unei ruperi de limbaj artistic, așa cum s-a întîmplat în Franța și în parte chiar în Italia, nici ca o încercare de înviere a fanteziei și sensibilității după atîtea secole de primat rațional, ca în Anglia ori în Germania. La noi, odată cu romantismul, s-a născut, masiv, literatura cultă modernă, pe un fond vechi de bogată cultură populară, cu mituri proprii, în care domină o poezie lirică de pasiuni reținute, exprimate în starea sufletească a dorului și de echilibrată, fraternă convie-țuire cu natura, și un basm cu un fantastic tem-

perat de o viziune clasicizantă asupra relațiilor dintre forțele lumii. La noi, romantismul e un moment începător de cultură, un moment generator de forță, ale cărui rezonanțe vor însufleți literatura noastră pînă la Eminescu și după el, o acțiune și nu o reacție față de alt șir de fenomene.

Lupta de eliberare națională trebuia să dea naștere unei literaturi care să nu mai amintească de stările vechi și influențele orientale, neogrecești etc., suferite pînă atunci. Revirimentul de autenticitate națională trebuie să se producă prin întoarcerea spre două surse, cultivate de altfel pretutindeni în Europa romantică, și asupra cărora se insistă în chip deosebit în programul publicat în *Dacia literară* : inspirația istorică și inspirația folclorică. Etapa traducerilor, pe care Heliade le preconizase cu atita fervoare și care fuseseră menite să informeze pe români despre literatura europeană și universală, era acum depășită. Traducerile recomandate în 1829 păreau să devină, acum, în 1840, după părerea lui Kogălniceanu, o manie primejdioasă, punînd în pericol cauza sacră a literaturii naționale. Și realitățile, moravurile contemporane și trecutul istoric și folclorul sînt drumurile nou indicate pentru ieșirea dintr-o nemeritată și nedorită stare de inferioritate culturală.

Influențele începeau a fi cernute printr-o sită mai deasă, ele nemaifiind socotite chiar indispensabile și se văd mai cu seamă la scriitorii mai mărunți ca Sihleanu ori Depărățeanu, care nu le-au asimilat și nu le-au depășit. Nu e mai puțin adevărat însă că paleta lor se lărgise considerabil. Lamartine și Hugo rămăseseră mai departe poeții preferați, dar chiar Bolliac trecuse la Musset și Vigny, iar Alecu Russo se delecta cu Théophile Gautier. Rosetti nutrește simpatie pentru Béranger și traduce direct din engleză pe Byron, care rămîne dintre romanticii acestei literaturi cel mai prețuit la noi, alături de Shakespeare. În continuare, Young și Gray, citiți direct sau prin traducerea lui Letourneur, vin din preromantism. Manzoni e cunoscut de Cezar Bolliac, iar Mérimée, prie-

Scanned with OKEN Scanner

ten cu Alecsandri, îl înrîurește pe acesta, ca și pe Negruzzi și, în generația următoare, pe Odobescu. Proza „messianicilor" are ecouri numeroase, ușor de recunoscut, din Lamennais, ale cărui *Paroles d'un croyant* se găsesc pe multe mese de lectură. Doamna de Staël pătrunde în principiile estetice ale lui Bolliac. În dramaturgie, francezii Scribe, Labiche și alții mai neînsemnați exercită oarecare influențe.

Pușkin e bine cunoscut și tradus. Marele romantic rus e pus în special în legătură cu Negruzzi, care, după mărturii proprii, l-ar fi cunoscut personal.

Dintre germani, Goethe pare să fi lăsat anumite urme în unele opere ale lui D. Bolintineanu, iar prietenia lui Alecsandri și Ghica față de Heine nu putea lăsa opera acestuia necitită.

Importanța studiului istoric dă însă un relief special literaturii istorice europene, adică istoriografiei romantice, care alcătuiește aproape un gen literar, cu atît mai mult, cu cît conducătorii generației iubesc, scriu și trăiesc istoria. Mai cu seamă, Jules Michelet și Edgar Quinet sînt cultivați, date fiind legăturile lor cu românii (soția lui Edgar Quinet, Hermiona, era fiica lui Gh. Asachi, iar soția lui Jules Michelet era prietena cea mai bună a doamnei C. A. Rosetti) și, în general, prezența lor în istoria mișcărilor naționale și sociale de la 1848. Prin ei vor pătrunde la noi și influențele gîndirii lui Herder, plină de consecință, atît pentru istoria și filosofia culturii, cît și pentru folclor, pentru poezia popoarelor.

De altfel, tot în materie istorică, se cuvine a fi amintite influențele italiene. Mai întîi, Cesare Cantù, cercetat pentru lărgimea informației, apoi G. B. Vico, ale cărui viziuni iluminist-romantice, ce-l fac vrednic contemporan al lui Herder, ajung la istoricii noștri prin intermediul lui Jules Michelet. Iar Giuseppe Mazzini, cu ideile lui despre lupta de eliberare a națiunilor, a exercitat o înrîurire notabilă asupra gîndirii revoluționare a lui

Scanned with OKEN Scanner

Bălcescu [1]. Nu se pot ignora nici ecourile operei literare a lui Silvio Pellico, care răsfrîngeau și ceva din activitatea luptătorului social. Și așa mai departe. Lumea influențelor care operează asupra acestei generații este predominant romanică, italiană și franceză, doar sporadic engleză, rusă, germană.

Dar marele efort al poeților, prozatorilor, dramaturgilor, istoricilor vizează tocmai eliberarea de influențe și afirmarea energiilor creatoare autohtone. Proclamînd cantitatea și calitatea îndestulătoare a „faptelor eroice" din istoria noastră, frumusețea țării, originalitatea obiceiurilor „pitorești și poetice", Kogălniceanu indica sursele fundamentale ale unei literaturi care se putea număra „cu mîndrie între literaturile Europei" prin ceea ce era în stare de a da singură, fără să aibă nevoie de împrumuturi de la alte națiii.

Generația aceasta de romantici făcea parte dintre romanticii doritori de a pune în valoare nu puterile fanteziei și sensibilității proprii, ci sufletul popoarelor, cum ceruse Herder mai înainte, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Astfel, literatura prinzînd rădăcini naționale adînci, sănătoase, dobîndea o înaltă misiune socială și etică. Și în acest univers de patriotism ardent se înscrie acțiunea tuturor membrilor generației, dar mai cu seamă a lui Alecsandri, cel mai reprezentativ poet al epocii. Bolintineanu putea spune într-adevăr : „Cu Alecsandri poezia se rumâni". Fiindcă universul literaturii noastre s-a îmbunătățit și s-a particularizat prin lucrarea conștientă, deliberată a scriitorilor într-un singur sens, acela de a susține literatura națională, care să ne afirme ca popor vechi, cu bune tradiții și creativitate nesecată artistică, în concertul european. Desigur, ceea ce putea aminti, cu mai multă putere, de valoarea românilor, era trecutul istoric și inspirația din acest tezaur este stator-

[1] Nina Façon : *Locul Italiei în formarea romantismului românesc*, în *Romantismul românesc și romantismul european*, ed. cit., p. 122.

nicită în toate generațiile romantice, iar scotocirea evului mediu românesc urmărește, de cele mai multe ori, un scop exemplar. Alecsandri și Negruzzi, numiți împreună cu Petre Cîmpeanu și M. Kogălniceanu, în direcția Teatrului Național din Iași, în 1840, mergeau pe calea acestuia din urmă proslăvind istoria națională, făcînd din eroii ei modele pentru nevoile istoriei contemporane. După opinia lor [1], readucerea în literatură și în special în teatru a vechilor domni populari, ca Mircea, Ștefan, Alexandru, Mihai, însemna o palmă dată de „trecutul glorios prezentului mișelit".

Dintr-o operă proiectată de Negruzzi, *Ștefaniada*, au rămas doar fragmente ; legendele istorice ale lui Bolintineanu sînt destul de monocorde în ceea ce privește tiparele compoziției ; dar *Dumbrava Roșie* a lui Alecsandri, ca și celelalte poeme epice ale scriitorului pașoptist, cu personaje istorice și legendare, izbutesc un grandios de evocare romantică. Și toate încercările converg în a proiecta necontenit umbrele uriașe ale strămoșilor pe necesitățile acelui moment istoric. Poeții, prozatorii și dramaturgii de la '40—48 nu fac literatură de dragul prozei și gestului romantic, însingurîndu-se și opunîndu-se lumii, în chip violent ori tragic, ci reconstituie literar pe eroii dezgropați din *Magazinul istoric pentru Dacia*, din *Arhiva*, din *Letopiseți*, pentru a înflăcăra pe contemporani, pentru a le administra lecții de patriotism și istorie națională, atît de necesare în pregătirea evenimentelor ce aveau să urmeze.

Estetic vorbind, nu toate operele sînt de valoare egală, dar toate respiră pasiunea națională trăită.

Eroul romantic începe să se închege în ambele sale ipostaze : pozitivă, creatoare, negativă, distrugătoare, în funcție de pasiunea fundamentală care-l însuflețește. Idealizarea intră, fără îndoială, în profilul și dimensiunile hiperbolizante atribuite eroului bun, care-l fac să semene

[1] N. Iorga : *Mihail Kogălniceanu*, în *Studii literare*, Ed. Tineretului, 1969, I, p. 82.

cu unul din legendă ori din baladă. Grandiosul romantic încearcă să ajungă pînă la fantastic, dar cu mijloace încă exterioare, cu o recuzită de epitete ornante la superlativ (de tipul : fantastic — splendid — măreț — maiestos — gigantică — divină — uriașă — falnică — nepieritoare etc.), de comparații și metafore incluzînd aceeași nuanță hiperbolizantă, prin folosirea unor elemente din marea natură cosmică : soarele, luna, munții. Firește, grandilocvența romantică domnește peste toate aceste portrete, inserate adesea în cadru potrivit, în peisagii noptatece ori crepusculare din care se degajă penumbră și taină. Adesea cadențele nobile ale versurilor izbutesc o impresie puternică, mai ales la Alecsandri :

„Deodată, o lumină fantastic izbucnește
Din zece nalți mesteacăni cu frunte-nflăcărată
Coliba se deschise, umbra se scoală, crește
Și splendid maiestuoasă la oaste se arată.
Un lung fior pătrunde mulțimea-n admirare.
Toți zic : E Ștefan ! Ștefan ! Da ! Ștefan e, cel Mare !
Iată-l cărunt, dar încă bărbat între bărbați
Ca muntele Ceahlăul prin munții din Carpați !"

(Dumbrava Roșie)

Cînd pasiunea care-l însuflețește pe erou nu converge cu interesele superioare ale istoriei neamului, atunci ne aflăm în fața unor tirani ca Alexandru Lăpușneanu din nuvela lui Negruzzi, sau a unor aventurieri ca Despot Eraclidul din drama *Despot-Vodă* a lui Alecsandri. În compoziția strînsă a nuvelei, care rămîne capul de operă al romantismului românesc de inspirație istorică, scenele de groază abundă pentru a ilustra setea de sînge a voievodului crud, contrastele sînt exploatate în scopul stîrnirii unor emoții puternice, ca în scena în care vornicul Moțoc, curteanul versatil, intrigant și obedient, rîde sinistru în fața piramidei de capete înălțate de stăpînul său.

Istoria propriu-zisă a romanticilor români e scrisă cu aceeași pasiune care-i dă un aer avîntat, aproape profetic, purtînd aceeași tendință spre exemplaritate. Bălcescu strigă suferințele seculare ale poporului român și-i făgăduiește, printr-o intuiție adîncă, o nobilă misiune viitoare. Vizionarismul acestei opere istorice a pașoptiștilor, izvorît de fapt dintr-o superluciditate patriotic-politică și o concepție istorică providențială, se datorește tot caracterului social și național activ al romantismului românesc.

Istoria Românilor sub Mihai Vodă Viteazul, a lui Bălcescu e un adevărat poem în proză, patetic, răscolitor, amintind de episoadele principale ale unei prime uniri, fixînd fizionomia eternă a peisajului românesc prin centrarea lui în Ardeal :

„Pe culmea cea mai înaltă a munților Carpați, se întinde o țară mîndră și binecuvîntată între toate țările semănate de Domnul pe pămînt. Ea seamănă a fi un măreț și întins palat, capodoperă de arhitectură, unde sînt adunate și așezate cu măiestrie toate frumusețile naturale ce împodobesc celelalte ținuturi ale Europei, pe care ea cu plăcere ni le aduce aminte. Un brîu de munți ocolesc, precum zidul o cetate, toată această țară și dintr-însul, ici-colea, se desface, întinzîndu-se pînă în centrul ei, ca niște valuri proptitoare, mai multe șiruri de dealuri nalte și frumoase, măreațe pedestaluri înverzite care varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci. Mai presus de acel brîu muntos, se înalță două piramide mari de munți, cu creștetele încununate de o vecinică diademă de ninsoare, care, ca doi uriași, stau la ambele capete ale țării, cătînd unul în fața altuia. Păduri stufoase, în care ursul se plimbă în voie, ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munți. Și nu departe de acele locuri, care îți aduc aminte natura țărilor de miază-noapte, dai, ca la porțile Romei peste cîmpii arse și văruite, unde bivolul dormitează alene. Astfel, miază-noapte și miază-zi trăiesc într-acest ținut alături una de alta și armonizînd împreună [...]

Astfel este țara Ardealului."

Iar *Cîntarea României*, fie că aparține lui Bălcescu, fie că aparține lui Alecu Russo, este o vrednică pildă de ceea ce a putut deveni, grefat pe necesitățile specifice de istorie și luptă românească, stilul profetic venit la noi prin filiera romantică a lui Mickiewicz și Lamennais, cu ale sale *Paroles d'un croyant*. Pe bună dreptate vorbește George Călinescu despre messianicii pozitivi și rolul lor în literatura noastră, despre rolul istoric al verbului lor inspirat. Viziunea istorică, viziunea folclorică, concentrarea datelor de existență românească, stilul arzător de profeție pentru vestirea „furtunii mîntuirii", toate se adună în versetele inspirate ale acestei opere: „Pe cîmpiile Tenechiei, răsărit-au florile? Nu au răsărit florile, sînt turmele multe și frumoase ce pasc văile tale..."

Între trecut și prezent, mereu e o tensiune dramatică, susținută de ideea de libertate, acționînd în inimile fiilor patriei. Dar tocmai tensiunea prea susținută, fără momente de odihnă, slăbește uneori efectul estetic ajungînd la contrariul ei, la oarecare monotonie. Gîndul poetului rămîne însă inspirat. El străbate traiectoria istoriei noastre de luptă și durere și fragmentele evocate au uneori putere de lacrimi.

Și toate aceste opere au fost posibile datorită editării cronicilor române de către Bălcescu și Laurian pe de o parte, de Kogălniceanu pe de alta. Poporul român s-a întîlnit în literatura romantică cu istoria sau cu valorile dramatice ale trecutului național pe care și le-a însușit, făcîndu-le permanență a spiritualității sale.

Folclorul este sursa înnoitoare a celei mai mari părți din poezia romantică românească pe care o fecundează cu motive și forme noi. Ca germanii, rușii, englezii, sîrbii și maghiarii, avem și noi culegerea noastră clasică de poezie populară, aceea a lui Alecsandri apărută în 1852. Pentru creșterea poeziei românești, pentru sănătoasa ei înnoire și mai cu seamă pentru fixarea unei direcții permanente în lirică, această culegere înseamnă

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce au însemnat Ramsay, Percy, McPherson pentru Anglia, Herder, Tieck și Clemens Brentano pentru Germania și așa mai departe. Toți romanticii generației de la 1840 au fost preocupați de folclor, au teoretizat problemele lui destul de restrîns și cu argumente, în general vizînd importanța lui de document istoric (vezi Bălcescu sau Alecu Russo), s-au inspirat din produsele lui, mult gustate după ce Russo a descoperit *Miorița* și a oferit-o lui Alecsandri.

Produsele inspirației folclorice sînt, în etapa începătoare, estetic vorbind, inegale și în general ating rar culmi ale expresiei originalului. Uneori primele încercări izbesc printr-un stil azi discutabil, printr-un fel de manierism folcloric puțin reușit, în care versul scurt al doinei, sprinten, se aliază cu o mare abundență de diminutive : doiniță, copiliță, guriță, gălbioară, ș.a.m.d. De altfel, tot lexicul liricii romantice la începuturile ei suferă de o oarecare monotonie, de un convenționalism de recuzită, de repetiții care trădează lipsa de varietate. Și destul de rar, ritmul viu, dinamica specială a stării sufletești izbutesc, în special la Alecsandri, să salveze micile piese în stil popular. Se poate alcătui chiar un tabel al epitetelor ornante, folosite pînă la clișeu de poezia romantică a acestui moment : dulce, blînd, lin, suav, dalb, gingaș, drăgălaș, tinerel, mititel, bălăioară, june etc. Și mai cu seamă Bolintineanu este tributar acestui stil în poezia lirică și chiar în cea de inspirație istorică.

Apoi, comparațiile și metaforele sînt destul de puțin variate. Luna și stelele, elemente foarte frecvente de comparație, sînt la rîndul lor des comparate cu aurul : „ca o stea prin nori", „doi ochi dulci ca două stele", „ca stelele de aur rătăcind prin nori", „glob de aur", „bulgăre de aur", „făclie de aur" etc.

Astfel, natura romantică este uneori diminuată pînă la decor convențional ; un epitet foarte general, de culoare, rezumă tonalitatea generală, fără să o sintetizeze, fără să o sugereze : stînca neagră, valea verde etc. Estetica

poeziei populare, estetica simplității, a stilizării geniale a fost înțeleasă atunci numai parțial. Dar maturizarea poeților și a talentului lor a dus la o mai bună înțelegere a modelelor folclorice și la o dezvoltare mai prielnică a motivelor romantice.

Cu fantasticul, deși el e departe de a avea în literatura noastră romantică de început precumpănirea pe care a avut-o în romantismul german sau englez (la Coleridge, spre exemplu), cu fantasticul intră în poezie alte elemente stilistice, mult mai expresive, izbutind să sugereze un anumit cadru specific, o atmosferă tenebroasă. E adevărat că există și o convenție a limbajului romantic tenebros, cu epitete ca palid, fatal, grozav etc., dar poeții izbutesc să se ridice mai repede aci spre valori autentice poetice. E suficient să pomenim de *Mihnea și baba* a lui Bolintineanu și de *Grui Sînger* a lui Alecsandri, ca să înțelegem ce a însemnat realizarea pozitivă a fantasticului.

Fără îndoială că și aci există un oarecare retorism datorat nedeplinei interiorizări a spunerii poetice, dar efectele în general sînt deosebite. Ritmurile variate de cavalcadă infernală, susținute de cuvîntul greu, cu valoare de descîntec, repetițiile cu aceleași intenții incantatorii, efectele onomatopeice, dau damnării tiranului o forță poetică remarcabilă, demnă de pana unui Hieronymus Bosch.

Grui Sînger, scrisă de Vasile Alecsandri pe la 1875, arată o certă adîncire a stărilor, o vibrație lăuntrică ce scaldă cuvîntul, modificîndu-i valențele; gesticulația verbală sfîrșește cu maturitatea lui Alecsandri și cuvîntul începe a dobîndi o aură expresivă. El adaugă la recuzita cunoscută a tinereței sale epitete cu o rezonanță interioară ca „mîhnit" ori „tainic", permițînd mai fine jocuri de clar-obscur. Versuri ca „În poiana tăinuită unde zbor luciri de lună" sau „Pe-ale îngerilor harpe lunecînd mărgăritare", anunță un nou univers poetic, în care Eminescu va pătrunde.

Scanned with OKEN Scanner

Din speciile folclorice, Alecsandri va creşte şi balada eroică printr-o infuzie de istoricitate, printr-o serie de mijloace analoge cu cele din poezia de inspiraţie istorică propriu-zisă.

Dan, căpitan de plai are tot atîta forţă epică, cît avea şi *Dumbrava Roşie*.

Snoava şi zicala populară vor da naştere unor produse culte lucrate în sensul acumulării absurde, ca în *Păcală şi Tîndală* a lui Negruzzi, care anunţă pe Creangă. Iar Anton Pann va aborda o direcţie folclorică în care filonul oriental va avea destulă înrîurire.

Aşadar, literatura populară, acum descoperită şi imitată, generează modele în numeroase specii, făcîndu-le să evolueze într-un chip interesant, spre romantism ori spre clasicism.

Inspiraţia social-umanitară e de asemenea foarte frecventă la romanticii români ai acestei generaţii, din pricina legăturilor artei lor, în general, cu ţelurile luptei naţionale şi sociale. Eliberarea robilor ţigani şi împroprietărirea ţăranilor, a clăcaşilor, prevăzută în Proclamaţia de la Izlaz, devine o temă pledată cu pasiune în literatură, mai cu seamă de Cezar Bolliac, poet cultivat, dar fără prea mult talent. Vasile Alecsandri va face în teatrul şi poezia sa loc ţăranilor ca personagii inteligente, pline de bun simţ, iar de ţigani se va ocupa sporadic sau esenţial în proza sa, în *Vasile Porojan*, sau *Istoria unui Galbăn şi a unei Parale*.

Uneori personagiile acestea se vor bucura de o tratare în spirit mai romantic, cu accente patetice, alteori ele vor constitui un element decorativ de figuraţie expresivă, iar în proza lui Alecsandri vor fi supuse cînd unei viziuni romantice, cînd uneia realiste.

Această coexistenţă a elementelor romantice şi realiste în opera romanticilor români este iarăşi caracteristică. Cînd se referă la trecut, atunci mai toţi îl zugrăvesc cu dimensiuni depăşind omenescul, în scopul evident al exemplarităţii.

Prezentul însă e văzut cu ochi critic, în oameni, fapte, moravuri, din pricina vechiului, a „ruginirii" pe care o conține și pe care pașoptiștii vor s-o abolească. De aceea, pagini de proză realistă vor apărea în memorialistica romanticilor români, la Negruzzi, Russo, Alecsandri. Mai ales acesta din urmă amintește în proza lui, prin amestecul de romantism și realism, de Heinrich Heine, pe care, ca și prietenul său Ion Ghica, l-a cunoscut foarte bine.

O curiozitate neistovită apare acum la intelectualii români, îndreptată spre numeroase compartimente ale vieții. Toate sînt privite cu atenție, nu numai pentru culoare și pitoresc, ci și pentru adîncirea adevărurilor vieții, ale cunoașterii omului.

În pictura oamenilor, în cercetarea lor îndeaproape, romanticii români s-au folosit de observația fizionomică, de cea frenologică, de fiziologii, ca și romanticii occidentali (și, lucru interesant, ca acei romantici care au sfîrșit ca realiști, de pildă ca Balzac). De aceea este atît de susținut la noi interesul pentru fiziologii la Kogălniceanu, la Negruzzi și chiar la Heliade. De aceea este atît de accentuată preocuparea pentru studiul fizionomic și frenologic la toți, chiar la cei de a doua ori de a treia mînă. De exemplu, Codrescu, publicist harnic, dar destul de obscur, populariza pe Gall și Lavater într-o serie de 35 de articole, în *Icoana Lumii*, seria 1845—1846.

Scriitorii pasionatei generații de la 1848 n-au avut răgazul de a adînci o sumă de aspecte ale creației literare. Au atins unele zone ale fantasticului, au înțeles necesitatea unei mitologii naționale, creînd chiar cîteva trepte în edificarea ei, au investigat ființa omenească. Dar solicitați cum erau, fără întrerupere, de arena luptelor vremii, au lăsat în grija celor de mai tîrziu, a posterității lor literare și construirea miturilor și folosirea lor, și fixarea tipologiilor umane și pătrunderea în straturile mai profunde ale sensibilității. Observațiile lor, uneori chiar incomplete ori singulare, au alcătuit totuși bagajul indispensabil cu care urmașii au pornit la drum.

Scanned with OKEN Scanner

A treia generație romantică, formată la școala ideilor pașoptiste și acționînd în anii dintre Unire și formarea statului național (1859—1877), numără printre reprezentanții de seamă pe Odobescu și Hașdeu. Cronologic, Filimon și Ghica aparțin generației anterioare, dar au dat la iveală tîrziu operele literare, așa încît și ei intră cam în același răstimp de activitate cu Odobescu și Hașdeu. Destul de inegal, Nicolae Filimon dă, pe lîngă însemnări de călătorie și două nuvele romantice convenționale, un roman de moravuri reconstituind bine o epocă destul de pestriță sub raportul evoluției caracterelor, de pe la 1821. Latura documentară a romanului *Ciocoii vechi și noi* (1862—63) e întocmită cu grijă a adevărului epocii ; observația stă la temelia construcției personagiilor, mai cu seamă cea fizionomică, analiza psihologică are deseori însă stereotipii romantice, convenționale, care nu izbutesc o bună individualizare. În special suferă eroii buni care păcătuiesc prin lipsă de contur. Protagonistul, Dinu Păturică, e însă un arivist realizat cu mijloace amestecate romantice și realiste.

Scrisorile lui Ion Ghica către Vasile Alecsandri refac în marginile lor întreaga jumătate a secolului al XIX-lea, cu tot pitorescul ei, cu toată culoarea ei locală foarte accentuată. Boieri vechi și noi, haiduci, domnitori despotici ori maniaci, luptători pentru ideile moderne politice și sociale trec, cu remarcabil relief, prin universul literar al lui Ghica, scriitor de imaginație orientală fierbinte, întemeietor remarcabil al genului epistolar la noi, om de tranziție între două lumi, cărora le prinde în chip egal esența, într-o pictură romantic-realistă din cele mai convingătoare.

Nuvela istorică se prelungește în viziunea lui Al. Odobescu cu alte figuri de tirani, *Mihnea Vodă cel Rău* (1857) și *Doamna Chiajna* (1860). Prozatorul acesta, de formație clasică și care a studiat arheologia și critica de arte, zugrăvește imaginea unui trecut tumultos, reconstituindu-l cu exactitate în costumele, alaiurile, vînătorile, serbările și arhitectura sa. Scene sumbre, omoruri și răpiri

se petrec parcă după modelul lui Walter Scott în mijlocul unei naturi romantice nocturne, selenare sau furtunoase ca și în tainițele unor vechi castele. Romantismul lui Odobescu ține mai mult de gustul vremii. Surdina clasică e pusă pe viziunea romantică, mai ales în capodopera lui Odobescu, *Pseudo-Kynegheticos*, transformînd-o într-un neobișnuit eseu barochizant.

Așa cum încercase să continue activitatea nuvelistică a lui Negruzzi, tot așa scriitorul muntean a dus mai departe cercetarea folclorică întreprinsă de mai toți membrii generației anterioare, dînd o extensie mai mare, comparatistă, acestor studii concepute în spiritul lui Herder.

De fapt, Bogdan Petriceicu Hașdeu constituie o apariție deosebit de originală în cadrul acestei generații, ca personalitate plurivalentă. Lingvist și folclorist, poliglot, poet, prozator, dramaturg și istoriograf, el e ultimul romantic român care abordează poza „damnatului" care folosește witz-ul romantic în pamfletele sale împotriva tuturor autorităților. Poezia lui e plină de elementele unui romantism tenebros cu nuanță socială accentuată. În proză, Hașdeu afișează un neconformism violent, în care sînt de depistat urme ale romantismului lermontovian. Iar proza istorică, și mai ales romanul intitulat *Ursita* și subintitulat, ca în Evul Mediu francez, *Copilăriile lui Iancu Moțoc* (ca *Les enfances Guillaume*, de pildă), cuprinde încercarea de analiză temperamentală, fizionomică și caracterologică, a unui personaj de excepție, Iancu Moțoc, viitorul boier intrigant și servil. Din datele acestei complexe analize, în care sînt folosiți și citați Gall și Lavater, caracterul eroului cu destin istoric se relevă. Și în analiza personagiilor istorice propriu-zise în lucrările sale de istoriografie în care aruncă ipoteze îndrăznețe și face loc intuiției, Hașdeu introduce cîte ceva din aceste mijloace de analiză, ca în portretul lui Vlad Țepeș.

Iar Ion Vodă cel Cumplit devine eroul demofil al unei opere care îl înfățișează ca pe un titan în luptă cu adversitățile. Hașdeu a încercat aici o replică la figura lui Mihai Viteazul evocată de Bălcescu. Grandilocvența lui

Scanned with OKEN Scanner

Hașdeu hrănește dimensiunile eroului, dar nu-l face memorabil. Ceea ce rămîne din fantascul autor e drama *Răzvan și Vidra*, al cărei erou urcă rapid treptele unei scări, mînat de steaua ciudatului său destin, de la rob la domn, împins de ambiția femeii iubite. Trăsăturile hugoliene ale eroului și cele shakespeariene ale personajului feminin se topesc în ansamblul puternic al viziunii românești, chiar pașoptiste, asupra dramei, social-colorată.

A patra generație romantică este alcătuită dintr-un singur poet, cel mai mare, Mihai Eminescu.

După aproape o sută de ani de poezie (de la Văcărești la Alecsandri) în care au răsunat, cu mai multă sau mai puțină intensitate, efuziuni patriotice și sociale, accente sentimentale, laude ale frumuseților naturii românești și uneori chiar idei filosofice „in nuce" a venit în sfîrșit acela pe care orice popor îl așteaptă în istoria culturii sale, bardul național. Mihai Eminescu a ieșit, istoric vorbind, din conjunctura anilor 1850—1880, din întrebările, freamătul, necesitățile vremii aceleia. Dar el venea de mult mai departe, numărîndu-se printre cei puțini ai lumii, care, în plină tinerețe, au în geniul lor bătrînețea înțeleaptă a pătrunderii adevărurilor și tainelor adînci ale universului și exprimă turnantele esențiale în devenirea istorică a popoarelor. Dacă Eminescu ar fi trăit în antichitate, s-ar fi pus pe seama lui nenumărate legende, ca acelea despre Orfeu ori Arion, fiindcă el a întrupat, în chip esențial, poezia, avînd în el darul orfic. Însă venind prea tîrziu pentru legende, a rămas pentru noi doar cel care a suferit, romanticul nefericit a cărui pătimire omenească s-a sublimat în idei și imagini durabile, dintre care aceea a Luceafărului-Hyperion pare să-i fixeze desăvîrșit configurația. Ca să ajungă la această suprapunere perfectă dintre creator și erou liric într-o imagine de o inegalabilă transparență și de o infinită ambiguitate, i-au fost de trebuință poetului ateliere subpămîntene de întinderea acelora ale lui Hefaistos și substanțele amestecate ale pămîntului, apelor, focului și cerului. Grandioasa lucrare din postume arată cu adevărat fața de spaime și

Scanned with OKEN Scanner

transfigurări în glorie a unui demiurg. Antumele au distilat doar cîteva din izbutirile maxime.

Luceafărul a strîns într-un punct final, într-o stea din creația întîia, toată odiseea printre elemente și stări a poetului, care vine de la demon și trece dincolo de înger. Antiteza fundamentală a poeziei juvenile eminesciene, înger-demon, între ai cărei poli se înscriseseră chinuitoarele pendulări ale unor indicibile lupte și răzvrătiri, s-a rezolvat prin proiectarea eroului în afara lumii de jos, într-o zonă scoasă de sub controlul destinului și al morții, zonă a nemișcării și eternității, unde numai ideea domnește și dialogul e posibil doar cu demiurgul. Dar condiția eleată e insuportabilă pentru erou (în care arde umanitatea irezistibilă a artistului), atras de heraclitiana trecere a celor de jos cărora le sînt date totuși iubirea și fericirea, atît de iluzorii, atît de pătimaș dorite. Dorința transgresării de esență a lui Hyperion care și-a uitat obîrșia divină de dragul unei copile, se izbește de stavila structurii ferme a cosmosului, împărțit în zone necomunicabile pe care i-o reamintește demiurgul într-o filosofică tainică lecție. Această lecție care sună ca o reinițiere, cu accente orfice, începe cu proferarea numelui etern al eroului pe care nimeni altul nu-l știe, pentru trezirea lui din starea de pămîntească iluzie. Efectul urmărit de demiurg se produce, și Hyperion, scos din scurtul său vis, reintră în eternitate, rece și trist.

Jocul filosofic între aparență și esență, între fenomen și numen, se degajă de asemenea din drama eroului, care suferă din pricină că dă aceeași pondere, aceeași valoare ambelor aspecte ale existenței. Trăind în lumea esențelor, dar fiind legat prin latura sa de aparență, prin aspectul său vizibil, fenomenal, de pămînt și de muritori care-l numesc Luceafăr, Hyperion se uită o clipă pe sine și se contaminează de stările omenești. Cu fața sa dinspre pămînt va încerca apropieri de cea pe care o iubește, ba chiar întrupări cu prețul unor dureri grele, în ipostaze angelice și demonice, realizate din ascunse combinații de elemente, cer și mare, noapte și foc. Lipsa

Scanned with OKEN Scanner

pămîntului dintre aceste elemente e simbolică așa cum simbolice sînt toate amănuntele poemului, în care reluarea de conștiință a eroului despre făptura sa esențială, eternă, divină, este însoțită de rece (și cît de dureroasă, nemărturisită) resemnare.

Orfism și gnoză și kantianism, toate sînt adjuvante în constituirea eroului acestuia care explică, încă o dată pe fața pămîntului, soarta geniului, ca pe o patimă a logosului („cere-mi, cuvîntul meu dintîi..."), etern simbol al suferinței, jertfei și creației. Dar ce elogiu al stării omenești se cuprinde în tînjirea după iubirea sărmanilor muritori, a unei făpturi din creația cea dintîi, purtînd în atitudine și răceală stelară povara eternității.

Poetul acesta care a închipuit zămislirea și moartea lumilor în *Scrisoarea I*, care a explorat spațiile intersiderale cu ușurința parcă a unei stări de imponderabilitate, care a refăcut în proza sa îndrăzneață peisajul lunar și pe cel cosmic, aspirînd mereu spre mai mare frumusețe, spre mai mare perfecțiune, a cutezat să-și reprezinte un Hyperion propriu, mai adînc în semnificații metafizice decît Hyperionul lui Hölderlin ori al lui Keats. Și fluidă și simplu muzicală a răsunat poema *Luceafărul* în al cărei magnific joc nu se mai simte truda celor aproape zece ani de elaborare.

Valori filosofice, valori umane, condiție umană, condiție demiurgică, amîndouă cunoscute și transgresate, unități estetice perfecte, nuditate inegalabilă a cuvîntului reușind să exprime cele mai diverse straturi psihice și mentale, așa arată toată opera maturității eminesciene, aceea care se înalță de la sine din poezie românească înspre poezie universală.

•

Un scriitor francez, Paul Valéry, spunea : „Il faudrait avoir perdu tout esprit de rigueur pour essayer de définir le romantisme". Nepierzînd spiritul de rigoare, noi n-am

încercat nici o clipă să pornim pe calea prezumțioasă a definițiilor. Am ținut doar să rezumăm, într-o privire de ansamblu, anumite date mai importante pentru a fixa unele particularități ale acestei largi mișcări, particularități asupra cărora să cadă consensul tuturor celor interesați de problemele literaturii românești.

Scanned with OKEN Scanner

SURSELE EXOTISMULUI ÎN ROMANTISMUL SUD-EST EUROPEAN

Pentru romanticii occidentali care cultivau romanescul, pitorescul, culoarea locală, aspectele sălbatice ale naturii, caracterul de excepție și insolitul în personagii, exotismul și mai cu seamă un anumit exotism de coloratură orientală constituia una din cele mai folosite substanțe care hrăneau visul, extinzînd aria imaginației, întregind faimosul „cer romantic" („le ciel romantique"). Sub impulsul irezistibil al fanteziei dezlănțuite, occidentul a pornit în primul rînd la descoperirea Italiei, a Spaniei, a naturii și sufletului nordic după recomandările d-nei de Staël care avusese revelația lor puternică ; după aceea s-a lansat în urmărirea pitorescului oriental, în cercetarea vechilor obiceiuri și tradiții, puțin familiare Europei. Și asta a însemnat descoperirea locurilor sfinte după Vechiul și Noul Testament, din Asia Mică și Orientul Mijlociu. Și a însemnat, mai presus de orice, descoperirea Greciei și a luptei sale îndîrjite pentru libertate. Inspirația trasă dinspre Extremul Orient a fost, în general, mult mai restrînsă.

Operele literare franceze și engleze s-au succedat în mare număr începînd din 1811, cu *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, cu *The Giaour* și *The Bride of Abydos* de Byron (1813), cu *Lara* și *The Corsaire* de același romantic englez din a doua generație (1814), pînă la *Orientales* ale lui Victor Hugo din 1829 și la *Voyage en Orient* a lui Lamartine (1835), ca să nu pomenim decît

pe cele care s-au bucurat de cea mai mare notorietate și au exercitat cea mai mare influență în contextul atît de strîns și familiar al romantismului european. Se născuse, la vremea aceea, o imagine nouă și puternică a unui Orient încă nebanalizat. Toate inimile băteau în ajunul bătăliei de la Missolonghi și David d'Angers făcea celebra imagine a tinerei fete de la mormîntul lui Marco Botzaris, *Philopoemen*-ul,[1] unul din capii revoluției grecești de la 1821, imagine sculpturală mult celebrată de Hugo, Sainte-Beuve și alți tineri entuziaști ai acelui moment.

Sud-estul european era integrat, într-un chip destul de general, Orientului Apropiat, în ceea ce privește zona generatoare de peisagii, obiceiuri și caractere exotice. Dar oare acest sud-est european care a produs un romantism *sui generis* (idee acceptată azi de cei mai mulți istorici ai literaturilor europene), n-a cunoscut el însuși o anumită inspirație exotică ? Și care au fost sursele acestei inspirații pentru greci, români, sîrbi, albanezi, buigari, pentru poeții lor romantici, ținînd seamă de faptul că exotismul a produs pretutindeni înnoirea poeziei, ca un fel de adjuvant rodnic al inspirației ?

Se poate răspunde la aceste întrebări și din punctul de vedere al literaturii române care reflectă în microcosmul ei direcțiile generale ale problemei în zona balcanică, în zona sud-estului european.

Trebuie să spunem, de la început, că inspirația extrem orientală nu apare — în poezia romantică românească — decît în mod cu totul accidental, într-un fel de joc mai degrabă livresc, punînd în valoare latura pur decorativă a evocării, aceea de decor. Vasile Alecsandri, unul din romanticii noștri cu imaginație mai bogată, se amuză creionînd, de pildă, în cîteva pasteluri de culoare foarte

[1] Théophile Gautier : *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1927, p. 30.

vie, palate chinezești, grădini cu pagode, fildeșuri și jaduri, dragoni și lotuși, ca în *Mandarinul* sau *Pastel chinez* :

„Pe canal trei poduri strimte ca trei arcuri se întind ;
A lor margini cizelate în șiraguri de inele
Poartă zmei cu ochi fantastici, carii noaptea se aprind.
Și catarguri poleite cu lungi flamuri ușurele.
Iar în fund, peste desimea de pagode azurii
Ca un bloc de porcelană, falnic, sprinten se ridică
Un turn nalt cu șapte rînduri și cu șapte galerii
Unde ard în casolete flori de plantă-aromatică."

Alte pasteluri de inspirație italiană, spaniolă ori morescă vin să marcheze influența tardivă a unui anumit „exotism" de sorginte franceză, convențional și decorativ, fiindcă pastelurile au fost scrise în jurul anilor 1870 și voiajurile numeroase întreprinse de poet de-a lungul unei vieți pline de misiuni diplomatice îi treziseră și imaginația și sensibilitatea coloristică prin contemplarea peisagiilor sudului, franceze, iberice și chiar nord-africane, ca și prin privirea tablourilor acelor pictori francezi care redescopereau tocmai în acea vreme frăgezimea culorilor.

Elementele exotice ale vechiului Orient Mijlociu sînt de găsit ici și colo la romanticii români, ca bunăoară la Cezar Bolliac care a conceput o *Suzană* după legenda biblică, foarte pitorească în ceea ce privește cadrul, dar lipsită de relief liric ori de substanță epică. Farmecul poemului se datorește și se mărginește la descrierile de veșminte, de bijuterii, de peisagii (într-adevăr somptuoase) :

„Sub șase stîlpi granitici și-un roșu văl de lînă
Pe el cu animale cusute tot de mînă
Măreț era drapat
Un pat de abanosuri, ascuns în bumbac moale,
Pe-un jeț de dinți de fildeș cu draperii pe poale
Și-o baie de agat.

S-exală chiparosul ; curmalul și finicul
Se-ntinde în alee ; colo undează spicul
Susanii ce suspin ;
Și mai departe, pacinic, Eufratul, plin de vase,
Se varsă printre grîne înalte și frumoase
Din valea fără spin."

Pentru Alecsandri, atracția peisajului din Asia Mică se arată deosebit de puternică. Bosforul, scînteind de nenumărate lumini, răsfrîngînd soarele sau luna, i se părea una din minunile Orientului Apropiat. Și el îl face obiectul unei descripții, izbutite ca ori de cîte ori Alecsandri e confruntat direct cu peisajul, prin cîteva comparații pertinente, „ca un balaur verde" —, purtînd corăbii ca păsări cu aripi căzute, cu ape în care apăreau și se răsfrîngeau lumini într-un dublu joc :

„Nu se zărea atuncea pe umeda cîmpie
Decît scîntei și fulgeri de flacără-argintie
Ce, șerpuind prin apă pluteau și s-alungau,
Sau delfini fără număr, care sărind din mare
Și-n spume luminoase mișcînd a lor spinare,
În valuri după stele pe rînd se înfundau."

(Bosforul)

Pe de altă parte caracterul turc, caracterul omului de rînd, face obiectul unor poeme epice, din ciclul *Legendelor* lui Alecsandri, în care se brodează, pe contraste de obicei destul de convenționale, mici intrigi și conflicte. Turcul mijlociu, credincios, tolerant și înțelept, suferă de pe urma cruzimii și a fanatismului despotic nutrit de unii sultani și viziri fără inimă (ca în *Hodja Murad-Pașa*, *Garda Saraiului* sau *Murad-Gazi sultanul și Becri-Mustafa*). Și e interesant de observat că în cadrul literaturii sud-est europene, doar la români, se întîlnește această judicioasă discriminare în privința caracterului omului de rînd și a celui care oprimă în rîndurile poporului turc însuși.

Pentru fantezia „orientală" a lui Dimitrie Bolintineanu, Bosforul, care a și dat numele unui ciclu de poezii de tinerețe (*Florile Bosforului*), dobîndește semnificația unei scene dintre cele mai potrivite pentru nenumărate povești de dragoste, de ambiții zadarnice, de gelozii sfîșietoare, de răzbunări atroce comise de favoritele și sultanele Sublimei Porți, ale căror nume răsună ca un fermecător joc de clopoței : Esmé, Rabié, Almelaiur, Leili, Mehrubé, Gulfar, Ziulé, Fatmé, Hial, Dilrubam, Naidé, Halali. Cîteodată în acest univers de lumini dulci și pasiuni tenebroase, trec sclave menite haremurilor, suferințelor, umilinței și vexațiilor, sclave grecoaice, bulgăroaice, românce, sîrboaice (*Sclavele în vînzare*). Și adesea iubirea lor, cam mereu aceeași, se îndreaptă spre vreun „ghiaur" îndepărtat, din Carpați sau dintr-altă regiune a spațiului balcanic (ca în *Mehrubé*).

Legendele istorice ale aceluiași poet schițau, evocînd tot personagii turcești și românești, un alt soi de opoziție, de data aceasta istorică. Reluarea unei anumite teme orientale îmbrăca tot mai mult, în acel moment istoric, un caracter de delimitare foarte netă între două lumi : lumea expansiunii și a puterii otomane oprimatoare și lumea popoarelor balcanice luptînd pentru eliberarea lor națională, a popoarelor albanez, bulgar, grec, român, sîrb.

De altfel, pe la 1877, aceeași temă reapărea în *Scrisoarea III* a lui Eminescu, dar departe de limitatele convenții romantice ale epocii '40, într-un proces de mitizare a istoriei eroice românești opuse cu atîta smerenie enormului șuvoi al creșterii otomane.

Romantismul sud-estului european, determinat în trăsăturile sale esențiale de lupta popoarelor pentru libertate, făcea din exotismul oriental însuși, un instrument de delimitare a acestor două lumi, de definire a profilului fiecărei națiuni.

Pentru români, toți vecinii, temporari ori permanenți, au colaborat, într-un fel sau într-altul, la istoria lor, trezindu-le o curiozitate mai mult sau mai puțin amicală, niciodată ostilă. Această curiozitate urcă pentru poeții ro-

Scanned with OKEN Scanner

mantici pînă la îndepărtatele surse ale invaziilor. Avarii și chiar tătarii formează obiectul interesului poetic, al unor descripții pitorești. Același Bolintineanu a scris o baladă intitulată *Capul Avarilor*, opunînd în desfășurarea ei permanența romanității ilustrată prin nobile ruine de temple și statui, pe pămîntul nostru, vandalismului năvălitorilor. Iar în *Mihnea și baba*, capodopera lui Bolintineanu, toată acțiunea fantastică, de noapte valpurgică, începe într-un templu ruinat al „pacinaților", al pecenegilor.

Bizara poveste de iubire și moarte din *Strigoii* lui Eminescu ne poartă spre o lume fabuloasă, scăldată în clarobscururi magice în care se mișcă Arald, regele Avarilor. Poemul resuscită tradiții despre magi din timpuri străvechi, supraviețuind de milenii, stăpîni ai vieții și ai morții, în stare să producă învieri, ca aceea a Mariei logodnica lui Arald, într-o ambianță fantastică cu cea mai bună calitate de recuzită romantică.

De la poezia populară pînă la Alecsandri care s-a inspirat din versurile ei, tătarii constituiesc o lume ciudată, nomadă și sălbatecă, pricinuind incursiuni crude, răvășitoare, adevărat flagel al istoriei noastre pînă prin secolul al XVII-lea. Vastul poem epic al lui Alecsandri, *Dan căpitan de plai*, confruntă această lume instabilă ca furtuna, cu moravuri și psihologie atît de diferite de ale noastre, cu „lumea de mijloc", plină de măsură care ne caracterizează. Efectul exotic reiese mai cu seamă din contrastul între caracterele principale, Dan, românul, și Ghiraj Han, capul tătarilor.

Vecinii permanenți ne interesau și mai mult, în măsura în care-i înțelegeam ca niște lumi individuale, particulare, oferind pentru poeții noștri romantici deosebiri de etnie și ca atare de moravuri, psihologie și caracter, dar și unele afinități, ajutîndu-ne să fixăm mai degrabă propriile noastre caracteristici, să ne cunoaștem, să ne delimităm.

Poemul epic *Dumbrava Roșie* al lui Alecsandri, evocînd o invazie a regelui polon Sobieți în țările noastre, tra-

seazâ vaste tablouri contrastante între cele două armate, cea a plăieşilor lui Ştefan şi a şleahticilor leşi. Iar altă *Dumbravă Roşie* a lui Bolintineanu, cu acelaşi subiect, dedus din aceeaşi luptă, lărgeşte, prin latura de pitoresc particular, zona inspiraţiei exotice aşa cum se manifestă în literatura noastră romantică.

Un interes foarte ascuţit îi purta pe scriitorii generaţiei romantice, mai cu seamă spre popoarele sud-estului, la care găseau un mod analog de viaţă, o istorie comună şi totuşi numeroase diferenţe care le individualizau. Evul Mediu prelungit din care toţi încercam să ieşim ne lăsase aceeaşi moştenire de amintiri eroice, de ruini evocatoare ale măreţiei, de nume nemuritoare.

Personajul Ali Paşa, tiranul Ianinei, care revine fără încetare în baladele populare albaneze şi greceşti, legat de frumosul oraş medieval, intră într-o baladă de Bolintineanu, *Zioara*, din ciclul *Macedonelor*.

Cadrul, personajele, sfîrşitul tragic, totul se scaldă într-o stranie atmosferă în care frumuseţea, opulenţa, dragostea şi teroarea se amestecă într-un efect exotic complex. Consideraţii asupra luptei popoarelor balcanice pentru libertate (albanezi, bulgari, greci, români) sînt inserate în textul acestui poem, pledoarie discursivă pentru libertatea şi egalitatea popoarelor împotriva tiraniei. Acest poem *Zioara* este, cu eroina sa, aromână din Ianina, o variantă românească a faimoasei balade greceşti *Kyra Frossini*.

Se mai găseşte în acest ciclu al *Macedonelor* o poezie al cărei conţinut pare să depăşească semnificaţia teocriteană ori neoanacreontică a celorlalte idile de acest fel şi anume *San Marina*. Viaţa pastorală, bucuriile, suferinţele, tradiţiile ei vechi, asemănătoare la multe popoare balcanice, dar mai specifice în ceea ce priveşte transhumanţa la masele de români din Pind, se degajă din sprintenele strofe ale lui Bolintineanu, dînd naştere unui exotism caracteristic naţiunilor din sud-estul european.

Şi acest peisaj, aceste moravuri proprii vieţii de munte atît de aspre, au produs unul din personajele cele

mai originale, mai pitorești ale literaturii balcanice : eroul popular, numit clepht, heiduk sau haiduc, ale cărui trăsături de caracter, a cărui fizionomie morală au generat o anumită latură a exotismului sud-est european. Acest uriaș al munților, spaima oprimatorilor, nădejdea celor apăsați, devine purtătorul de cuvînt al popoarelor, îngerul răzbunărilor lor, simbolul binecuvîntatelor lor lupte.

Ilustrat de cei mai buni dintre scriitorii balcanici de la Tricoupis la Solomos (care i-a făcut dealtfel și elogiul teoretic) și la A. R. Rangabé, autorul unui poem clasic în această privință, *Clephtul* („E noapte neagră pe munți, zăpada cade pe stînci. Prin aceste locuri sălbatice și întunecate, clephtul trage spada.") în Grecia [1], de Karavelov și Slaveikov în Bulgaria, cîntecul clephtic sau haiducesc prelungește renumele eroilor glorificați în tot Evul Mediu și între care strălucea Marco Kraljevič din epopeea sîrbă.

Romantismul românesc care a făcut să retrăiască atît istoria mai veche, cît și cea mai apropiată a poporului nostru, a folosit și această temă, acest motiv eroic, dîndu-i înfățișări dintre cele mai interesante. Aproape toți poeții au urmat modelele populare, foarte numeroase, dîndu-le uneori mai multă forță, alteori mai multă pasiune. Dar Alecsandri a folosit cel mai des acest motiv și cu mult succes în doinele sale haiducești, în *Cîntec haiducesc*, în *Andrii Popa*, în *Strunga* :

„În dumbrava cea vecină
Unde buha greu suspină
Vezi cea zare de lumină ?

Opt voinici cu spete late
Și cu mîneci suflecate
Stau cu puștele-ncărcate..."

[1] C. Th. Dimaras : *Histoire de la littérature néo-hellénique*, Athènes, 1965.

De altfel, o zonă extrem de întinsă a exoticului o constituie pentru romantici cea a folclorului și mai cu seamă cea a credințelor populare, care duc înapoi spre o societate arhaică, spre practici magice, foarte potrivite pentru atmosfera ciudată, stranie, dragă romanticilor. La noi, Heliade, Bolintineanu, Alecsandri și Eminescu au cultivat în remarcabile produse literare și vechile mituri și credințele populare și personajele unei mitologii mărunte. De la *Zburător* la *Baba Cloanța*, la *Strigoiul*, la *Strigoii*, poezia noastră oferă exemple deosebit de realizate pe aceste motive literare atît de recurente în tot romantismul european.

Ni se pare că s-a mai folosit în romantismul sud-est european un anumit exotism al originilor. Fiecare din popoarele acestei regiuni, exaltînd momentul genezei sale, cunoscut sau presupus după datele istoriei sau ale păstratelor tradiții și mituri, a construit, în clipele luptei de eliberare, o imagine străveche a istoriei sale pentru a justifica vechimea, continuitatea, dreptul la o liberă și demnă existență. E vorba nu numai de o poezie a ruinelor, evocatoare a unor mari momente din istoria națională, dar și de edificarea ori reedificarea unei mitologii proprii.

Astfel, neoelinii, grecii, s-au sprijinit pe valorile deja universal cunoscute ale elenismului clasic. Românii și-au refăcut o mitologie dacică la care au subscris poeții romantici în totalitatea lor.

Dochia, fiica lui Decebal, a intrat în poezia lui Alecsandri, Asachi și Bolintineanu. Cezar Bolliac a încercat să evoce un peisaj arhaic cu dimensiuni mitice în cîteva poeme și mai cu seamă în *La România*, prescurtare poetică a unei istorii românești, pînă la Unirea Valahiei și Moldovei. Încărcată de alegorii, acumulînd nume proprii sonore și alte procedee, destul de exterioare, cele două prime părți ale poemului prezintă pe scurt datele esențiale ale mitologiei și istoriei dacilor, cu acel cult presupus al Soarelui-Mithra, cu faima spirituală a lui Zamolxis, cu drama lui Decebal, urmată de cucerirea romană.

Scanned with OKEN Scanner

Încercarea lui Eminescu de a face să retrăiască o Dacie eroică și misterioasă a fost mult mai profundă și de o calitate spirituală superioară. Cîteva poeme postume de concepție vastă indică importanța pe care marele poet o acorda acestui subiect, generator de mituri. Fragmentul din *Memento Mori*, consacrat descrierii peisajului mirific al vechei Dacii și al luptei dacilor împotriva romanilor, adevărată luptă între divinitățile a două mari popoare, cu destine istorice, produce accente dramatice însoțind căderea acestui popor de eroi. *Sarmis*, *Gemenii*, *Odin și Poetul* adaugă poemului precedent care urmărea viața și moartea vechilor civilizații, noi trăsături de psihologie, de caracterologie specifice proto-istoriei noastre. Amorul, conflictele umane nu întîrzie să apară, chiar în această lume tutelată de zei.

Poetul potolea în acest fel setea sa ontologică de rădăcini spirituale și crea literaturii romantice și culturii românești un fundal de grandoare și de frumusețe insolită.

Izvorul paremiologic și de moralități constituie încă un filon exotic bogat pentru literaturile sud-est-europene, dîndu-le, oarecari aspecte, o pecete specifică, corelîndu-le printr-o influență orientală (arabă, siriană, turcă) trecute de cele mai multe ori prin filiera bizantină.

În literatura română a secolului al XIX-lea, Anton Pann este un continuator în această direcție prin a sa *Povestea vorbii* și *Nastratin Hogea* cu o atît de bogată și originală descendență.

Basmele orientale și imaginația arabă își vor găsi reprezentantul lor în persoana lui Ion Ghica, autorul *Scrisorilor către Vasile Alecsandri*, unde istoria și tradiția română, națională, trec prin ochiul atent și sensibil de pictor romantic, obișnuit cu culorile Orientului.

Și aceste surse care sînt de găsit aproape pretutindeni, în literaturile sud-est europene subliniază forța inspirației artistice, la popoarele atît de dotate, cărora le-a fost la îndemînă cadrul, personajele, obiceiele, tradițiile atît

de interesante și de vii, din care s-a hrănit literatura romantică a acestui colț de lume.

În acest fel, elementul particular, cultivat de romantism a triumfat sub acest aspect încă, prin exotismul specific acestei zone de sud-est, asupra elementului universal care domina în estetica clasică.

Scanned with OKEN Scanner

ALECSANDRI ȘI VALORILE PROZEI ROMÂNEȘTI

Cînd Alecsandri publica prima sa nuvelă, *Buchetiera de la Florența*, în 1840, în primul număr al *Daciei literare*, revista cu nume simbolic pe care o sprijineau toți luptătorii pentru libertate socială și națională din Muntenia, Moldova și Transilvania, nimeni n-ar fi putut crede că, în mai puțin de 30 de ani, proza scriitorului avea să cunoască o evoluție ascendentă atît de marcată, încît să permită unor critici mari ca Ibrăileanu să susțină primatul ei, în opera aceluia care a fost poetul național al 48-ului. E adevărat că o narație fără întîrzieri și poticneli și o cursivitate sprintenă a condeiului îmbrăca literatura de iubire înflăcărată a cîntăreței Cecilia și a pictorului V. în nuvela cu travestiuri, umbre negre și stileturi înfipte în piept. Dar chinurile pasiunii și expresia lor sufereau totuși de convenția romantică și personagiile se supuneau unei oarecare stereotipii impuse de aceeași recuzită a unui stil și a unor modele neasimilate încă. Îndată după întoarcerea sa din străinătate se simte însă la Alecsandri efortul susținut de a se integra prin scrisul său, exigențelor „cauzei", atît de ferm exprimate în programul *Daciei literare*, în a cărei conducere el însuși figura, ca și în comitetul Teatrului Național din Iași, alături de Kogălniceanu și Negruzii. Adică, scriitorul acesta, care va străluci prin prezență în absolut toate momentele istorice trăite de țara sa de la 1848 la 1877, se supune voit, deliberat, necesităților culturii românești și în proză,

Scanned with OKEN Scanner

cum a făcut-o în teatru, cum a făcut-o în poezie. Și abandonează izvoarele de inspirație străină, abandonează în parte și moda literară a timpului care stăpînea gustul european și se întoarce spre ceea ce manifestul romantismului românesc de la 1840 socotea a fi pe potriva nevoilor noastre adînci, creatoare, spre trecut național, spre folclor, spre realități imediate, moravuri, obiceiuri, toate atît de bogate, atît de pitorești, spre tot ce însemna substanța unei literaturi naționale cu adevărat.

Interesant e de urmărit acest proces în proza lui Alecsandri, în care intră laolaltă nuvele și povestiri, amintiri de călătorie, fragmente de roman, studii de observație social-culturală, proză epistolară și așa mai departe, fără bariere și opreliști între specii, într-un fel cu totul liber.

În primele lucrări care urmează *Buchetierei de la Florența* persistă încă un anumit gust pentru povestirile romantic tenebroase cu o nuanță de exotism urmărind să pună în valoare personagii excepționale. Așa se întîmplă de pildă în *Muntele de Foc*, datînd din 1843, deși inserat apoi într-o operă mai tîrzie. Contrastele puternice și căutate abundă în această istorie despre contele Foscari, ajuns din pricina unei dragoste nefericite căpitanul unei bande de tîlhari, ca și paralelismele excesive între natură și starea de exaltare nefirească a eroului, ca și analizele menite să adîncească stările liminare și ajungînd în fapt la un pas de melodramă tocmai prin acumularea prea multor elemente dramatice.

Cu *O primblare la munți* (1844) proza lui Alecsandri prinde să ia altă turnură. Pornind în căutarea valorilor naționale spre care tot romantismul european se îndreptase, sub îndrumarea filosofică a lui Herder, tînărul român descoperă simultan revelatoriile adevăruri despre natură, folclor și istorie la poporul român, dar se apropie și de oameni, începînd a-i cunoaște.

O primblare la munți este un început de privire împrejur aruncată asupra naturii românești, o notație de călătorie apropiată, prin locurile dragi de acasă, între-

prinsă de Alecsandri cu cîțiva prieteni la mînăstiri pentru găsirea unui portret al Lăpușneanului.

Drumul spre Pîngărați, prin apele Bistriței, dezamăgirea încercată la sosire cînd au auzit că portretul fusese mutat la Mînăstirea Slatina, hotărîrea de a porni spre Ceahlău, suirea pe Grohotiș, coborîrea la Hangu și vizita nenorocoasă la Durău, întîlnirile cu ciobani, țărănci, călugări, povestirile introduse în istoria drumului sînt relatate într-un stil în care se deosebesc, clar, două tendințe. În primul rînd, cea romantică, sentimentală, căreia îi sînt tributare paginile despre călugărul cu amintiri grozave, legate de uciderea soției sale de către turci și al cărui comportament e descris cu aceleași manifestări ale pasiunilor violente descrise de prozator pînă atunci. La fel sună și povestirea despre Toader și Mărinda, cu sfîrșitul de melodramă al nebuniei eroinei. Dar acestea sînt doar intercalări într-o țesătură mai liberă de narativ, plină de vioiciune, care reface peripețiile unui drum cu neprevăzute aventuri. Ochiul scriitorului vede natura atent și o reface cu prospețime în multiple aspecte, de perspectivă, de lumină, de înălțime. Parcă ar urmări cu o curiozitate de pictor impresionist, cu o acuitate vizuală a unui Monet, de pildă, momentele zilei cu modificările pe care lumina le aduce locurilor și obiectelor. Iată un aspect de peisaj matinal :

„Acolo era tocmai vîrful Grohotișului. Ne-am pus gios să ne odihnim și în vreme de jumătate de ceas am stat față la una din cele mai frumoase priveliști. Razele soarelui începea a răzbate printre copacii de pe creștetul munților și da negurei ce-i cuprindea o văpseală roșietică ; iar în fundul văilor unde pîcla era încă deasă, abia se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriței, ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea din minut în minut mai lată și mai limpede ; și deodată, cînd soarele s-au ivit pe cer umplînd toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriței au steclit ca o panoramă, cu rîul său răpide pe care se cobora cîteva plute, cu munții nalți și tufoși ce o împregiura, cu satele sale sămînate

pe costișe ca niște giucării și, într-un cuvînt, cu tot farmecul care împodobește natura sa mîndră și sălbatică."

Peisagistul de mai tîrziu din *Pasteluri* își arată încă de pe acum capacitatea de a înregistra efectele luminii în desfășurare, cu o folosire cumpătată a epitetului și comparației făcute însă frapante. Putem recunoaște aici, în peisagistul plin de iubire pentru natura românească, pe maestrul unui Odobescu sau chiar pe al lui Sadoveanu.

Natura solară a lui Alecsandri nu disprețuia însă nici peisagiul noptatec din care scotea efecte fantastice remarcabile, în gust romantic, pe care însă le dizolva, cu meșteșug, cu humoristice sfaturi, pentru poeți :

„Nu voi uita cît voi trăi acea plimbare fantastică prin întunericul codrului ; toate lucrurile ce ne încongiura era o privire spărioasă sub razele luminii finarului, iar mai ales umbrele noastre, prin mișcările lor deosebite, producea o fantasmagorie cumplită [...] Se vede că foamea are multă înrîurire asupra închipuirii, sfătuiesc deci pe poeții noștri să facă dietă 24 de ceasuri cînd or vrea a se apuca de vro compunere."

De altfel, humorul, în calitate de *Witz* romantic, permițînd detașarea ușoară de cele spuse, sau de temperator realist al stărilor și întîmplărilor, devine încă de pe acum o componentă nelipsită a scrierilor lui Alecsandri în cele mai variate aspecte. Încă de pe acum se arată o înclinare spre grotesc și caricatură, care se va dezvolta ulterior într-un chip specific la prozatorul nostru.

Nu lipsește nici aluzia mitologică, presărată ici-colo, așa încît să producă o impresie hazlie prin nepotrivirea de situații. Cînd cîteva țărănci tinere aruncă în îndrăznețiі voiajori cu coarne și mere pentru a-i ține la distanță, autorul vorbește de „un război omeric ce am avut cu niște amazoane în catrințe". Sau, rătăciți seara pe munte, morți de foame, tinerii arată „ca niște umbre rătăcite pe malul Aheronului". Măcar din aceste puține

citate înțelegem că și Hogaș se va situa într-un anumit fel în descendența lui Alecsandri.

Poezia populară împănează adesea aceste pagini fermecătoare în care omul este încă parcă element de figurație, sursă de narație, dar nu obiect de studiu și cunoaștere.

Dar arta lui Alecsandri progresează și pe acest tărîm, fapt evident într-o bucată scrisă tot acum, în 1844, și al cărei pretext este o convenție răspîndită în literatura europeană a vremii, conversația între două monede. *Istoria unui galbăn* înșiră variate figuri omenești a căror sumă izbutește imaginea unei microsocietăți românești a vremii. Fără îndoială, autorul țintește înspre moravuri pe care ar dori, ca un moralist clasic, să le îndrepte prin rîs. Analiza lui începe a căpăta profunzime mai ales prin preocuparea de „fiziologii", de balzaciană sorginte, acelea care interesau în aceeași vreme pe Kogălniceanu și Negruzzi, ca investigații mai mult decît clasice, caracterologice și apropiindu-se de cele realiste, tipologice.

Fiziologiile schițate de Alecsandri în *Istoria unui galbăn* urmăresc cîteva categorii umane și sociale, în funcție de „buzunar". Și trecerea monedei dintr-un buzunar într-altul prilejuiește scriitorului o trecere în revistă critică a aspectelor incriminabile din amestecata lume a acelor ani. Corupția în viața publică și în cea particulară, parazitismul, lipsa libertății, cruziumea oprimării țiganilor sînt spuse în imagini obiectivate legate de portretul boierului de țară, al venalului director de tribunal, al parazitului (înrudit parcă cu *slujnicarii* lui Filimon), al zarafului, al ispravnicului cu nevastă și verișor etc., etc

Echilibrat compusă, schița aceasta care face să vorbească două monede ca două personagii de comedie, alternează accentele sentimentale, umanitare, cu cele humoristice și satirice, ba chiar uneori cu parodia unor convenții romantice. Tot felul de digresiuni îmbogățesc micul univers al narației, printre care un nobil elogiu al

libertății. Paginile de aventuri cinegetice, cu ironia lor, prefigurează stilul odobescian de mai tîrziu.

Observația scriitorului angajat merge tot mai în profunzime chiar în paginile, poate nu întîmplătoare, de descripție a urbei moldovene din *Iașii în 1844*. Humorul povestitorului acoperă și geografia locului, înălțînd o odă către Bahlui, și urbanistica de harababură a tîrgului Ieșilor în 1844, în care se alătură, ca într-un „teatru curios", „palaturi și bordeie lipite împreună". Actorii acestui teatru sînt „luxul și sărăcia" care izbesc, contrast fundamental, ochii oricărui privitor lucid asupra orașului cu două fețe, una orientală și alta europenească.

Alecsandri are și discernămîntul istoric pentru a înțelege binele și civilizația care decurg din europenizarea unei mici părți a orașului, a celor avuți, dar îl are și pe cel social ca să distingă inegalitatea flagrantă dintre partea bogată și privilegiată și cei sărmani. El vede desfășurarea din plin, sub ochii generației sale, a luptei dintre vechi și nou care schimbă atîtea, dar mai ales la suprafață. Și în toate aceste prefaceri rapide, scriitorul se arată încrezător în permanența pe care o reprezintă poporul, deținătorul obiceiurilor, al limbii, al portului.

Pitorești le priveliști de care sînt pline aceste pagini de aparent inofensivă descripție acoperă idei noi și îndrăznețe legate de stările din Principate la vremea aceea. Și sînt idei care persistă în Alecsandri, sînt întrebări care revin în haine variate în multe opere ale lui. Așa, de pildă, *Balta Albă* (1847) cuprinde presupusa relatare a unui străin, în speță un pictor francez, despre o călătorie în Valahia, mod de a releva contrastele, atît de frapante. Astfel pe rînd el se crede „cînd într-o insulă din Oceania, cînd într-o capitalie a Europei" pînă cînd unul din tinerii săi prieteni îl lămurește asupra celor văzute : „Iată o lume ce în ochii d-tale pare a fi sălbatică, dar care are soiul ei de civilizație deosebită. Aici ne găsim în împărăția contrasturilor celor mai originale: aici luxul și sărăcia, durerea și veselia, ideile nouă și ideile vechi,

costumele Europei și costumele românești, toate sînt unite la un loc, sînt mestecate la un loc și produc un efect neînchipuit atît ochilor cît și minții..." Parcă îl auzim pe Alecu Ruset din *Zodia Cancerului* a lui Sadoveanu.

Aceleași teme generale care l-au pasionat prin actualitatea lor au fost reluate de scriitor și mai tîrziu în pagini ca cele din *Vasile Porojan* ori din *Dridri*, *Mărgărita* etc.

Dar aș vrea să mă opresc o clipă asupra unor portrete în proză făcute de Alecsandri unor prieteni străini, ca Lamartine, susținătorul revoluției românești, ori Prosper Merimée, și altora români, ca Alecu Russo ori Nicolae Bălcescu. Prozatorul povestește de obicei întîlnirile sale cu cei despre care vorbește și deduce, de cele mai multe ori, portretul moral din spuse și întîmplări. Așa cu Lamartine, așa cu Mérimée. Despre Alecu Russo spune mai cu seamă datele biografiei lui. Dar despre Bălcescu pe care l-a cunoscut la moșia Mînjina a lui Costache Negri, Alecsandri vorbește cu un patos, cu o admirație și un regret concentrate într-un portret de un adevăr percutant, proiectat pe fondul realităților românești luptătoare de atunci, în care pregătirea pentru '48 se împletea cu viziunea Unirii apropiate a provinciilor românești. Ce au însemnat Bălcescu și Alecsandri în acest peisaj mi se pare că reiese cu putere din următorul fragment al portretului :

„Vizitele noastre la Mînjina pentru ziua lui Negri... vor rămîne suvenire neșterse din memoria noastră. Acele pelerinaje în Țara de Jos a Moldovei au avut o neprețuită influență în favorul mișcării naționale de la 1848. În Mînjina, tinerii, osteniți și descurajați de greutățile misiei lor, prindeau o nouă putere pentru luptele viitoare; moldovenii și muntenii aveau ocaziune a să cunoaște de aproape, a să stima, a să iubi, a pune la un loc sperările lor, a face proiecte mărețe pentru renașterea patriei comune, a să înțelege pentru formarea opiniei publice în țară. Zic patrie comună, zic țară, pentru că la Mînjina,

nu mai erau Moldoveni și Munteni, dar români ; nu erau două țări pentru români, dar o singură țară, o patrie comună !... Unirea exista în inimi, ea se tălmăci în cuvinte și prinse rădăcină, ca o plantă cerească pe acel loc ars de soare și lipsit de plantele umbritoare ale pămîntului. Nicolae Bălcescu, în vara anului 1845, petrecu împreună cu noi cîteva zile și, plecînd la București, ne zise, îmbrățișîndu-ne cu lacrimi : «Plec de aici cu sufletul plin de convingere că ne va agiuta Dumnezeu și va ridica națiia română la rangul ce i se cuvine printre celelalte mari neamuri ale lumii. Adio ! Sînt fericit !»".

De proza lui Alecsandri se leagă valori statornice ale operei sale. Călătorul acesta neobosit care a fost un neîntrecut „causeur" și anecdotist, a consemnat impresii, întîmplări, întîlniri, într-un stil care a evoluat în precizie și finețe după gustul clasicizant care coexistă în literatura noastră cu cel romantic.

Ochiul său, cu neobișnuite acuități, a prins peste tot pitorescul, efectul de contrast și culoare și l-a exprimat mai cu seamă în cadrul realităților și peisajului românesc. În cea mai bună parte a operei sale, imaginile se întemeiază pe antiteze moderate, pe acumulări și enumerări fără exces, pe figuri de stil simple, firești, necăutate. Umorul reținut abia ascunde viziunea critică a scriitorului, ușor de descoperit în sensul narațiilor despre locurile natale. Temperarea voită a modului de expresie romantic prin alternarea scenelor sau efuziunilor foarte tari, cu efecte ori cuvinte hazlii, îmblînzirea vreunei porniri retorice prin comentariu umoristic, aduc mereu aminte de măsura funciar clasică a gustului lui Alecsandri.

Dar, clasic sau romantic, acest mare scriitor rămîne mai cu seamă în istoria literaturii noastre pentru prezența lui în mijlocul lumii românești a vremii sale pe care a fixat-o în toată opera, pentru caracterul angajat al acestei opere, pentru iubirea purtată poporului nostru și culturii sale.

UN CLASIC ȘI „ABSURDUL"

În basmul *Harap Alb*, în care abundă aventurile și personagiile ca mijloace foarte diverse de cunoaștere, apare, în cursul întîlnirilor dintre erou și cei cinci năzdrăvani, un cîmp de imagini ciudate strînse în jurul unuia din ei, al lui Ochilă. Toate cinci personagiile sînt năzdrăvane, toate sînt „forțe" gigantice și destructive care însă, supuse și bine folosite, devin binefăcătoare. Creangă se joacă estetic superior cu fiecare, dar jocul cu Ochilă are o strălucire și o ciudățenie aparte, semn că ne aflăm în fața unei semnificații cu totul ieșite din comun. Iată fragmentul privitor la Ochilă în întregime :

„...Și mai mergînd ei o bucată, numai iaca ce vede Harap Alb altă minunăție și mai minunată, o schimonositură de om avea în frunte numai un ochi, mare cît o sită și cînd îl deschidea, nu vedea nimica ; da chior peste ce apuca. Iară cînd îl ținea închis, dar fie zi, dar fie noapte, spunea că vede cu dînsul și în măruntaiele pămîntului.

— Iaca, începu el a răcni ca un zmintit, toate lucrurile mi se arată găurite ca sitișca și străvezii ca apa cea limpede ; deasupra capului meu văd o mulțime nenumărată de văzute și nevăzute ; văd iarba cum crește din pămînt ; văd cum se răstogolește soarele după deal, luna și stelele cufundate în marea, copacii cu vîrful în jos, vitele cu picioarele în sus și oamenii umblînd cu capul între umere ; văd în sfîrșit ceea ce n-aș mai dori să vadă

nimene, pentru a-şi osteni vederea : văd nişte guri căscate, uitîndu-se la mine şi nu-mi pot da samă, de ce vă miraţi aşa, mira-v-aţi de... frumuseţe-vă !

Harap Alb atunci se bate cu mîna peste gură şi zice :

— Doamne fereşte de omul nebun, că tare-i de jălit, sărmanul ! Pe de o parte-ţi vine a rîde şi pe de alta îţi vine a-l plînge. Dar se vede că aşa l-a lăsat Dumnezeu. Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din tîrg de la Să-l-caţi, megieş cu Căutaţi şi de urmă nu-i mai daţi. Mă rog, unu-i Ochilă pe faţa pămîntului, care vede toate şi pe toţi, altfel de cum vede lumea cealaltă ; numai pe sine nu se vede cît e de frumuşel. Parcă-i un boţ chilimboţ boţit, în frunte cu un ochi, numai să nu fie de diochi !

— Rîzi tu, rîzi, Harap Alb, zise atunci Ochilă, uitîndu-se închiorchioşat, dar unde te duci, fără de mine rău are să-ţi cadă...

— Hai şi tu cu noi, dacă vrei, zise Harap Alb, că doar n-avem a te duce de mînă, ca pe un orb."

Cel dintîi indiciu despre caracterul neobişnuit al personagiului şi scenei care urmează este desigur pleonasmul din „minunăţie şi mai minunată" (de notat şi particula comparativului pe lîngă un superlativ, dintr-o certă intenţie augmentativă, însoţind cu efect redundant, intrarea în fabulos şi incredibil). Portretul insolitului personaj, determinat ca „o schimonositură de om" (pe lîngă „o dihanie de om" = Gerilă ; o „namilă de om" = Flămînzilă ; „o arătare de om " = Setilă ; „o pocitanie de om" = Păsări-lăţi-lungilă), este un portret de ciclop. Dar de la început, comparaţia ochiului cu un obiect casnic, *sita*, are un rol pentru moment uşor diminutivant pentru personaj.

Ciclopul acesta are o particularitate, — a văzului pe dos ! Cu ochiul deschis „nu vedea nimica ; da chior peste ce apuca". Locuţiunea *da chior* anulează încă de pe acum gravitatea personajului, ca şi periculozitatea lui, prin caracterul ei familiar.

Scanned with OKEN Scanner

Cu ochiul închis vedea „și în mărunțaiele pămîntului" (iarăși cu o vagă analogie culinară). Facultățile vizuale întoarse, descrise pe scurt, sînt întărite de spusele lui Ochilă însuși, care ca un clarvăzător, ca un personaj oracular, își relatează viziunea. Că e vorba de o viziune într-adevăr, o demonstrează cîmpul semantic împănat de verbul *a vedea* (*văd* de șase ori) împreună cu cîteva echivalențe (*iaca, mi se arată*), ca și specificarea caracterului neobișnuit al acestei viziuni, debitate de erou care începe „a răcni ca un zmintit". Or, de obicei, un știutor, un clarvăzător spune ceea ce vede într-un fel extatic. Și aci personajul e ciudat, făcînd lucrurile pe dos. De altfel, el introduce chiar un topos celebru în literatura universală, toposul lumii pe dos, care întregește, cu care culminează portretul ciclopului ca *om anapoda*. E o viziune fermecătoare, jucăușă, luată *à la lettre*, cu lucrurile „găurite ca sitișca și străvezii ca apa cea limpede" (deci el vede esențele lucrurilor, fără obstacolul aparențelor înșelătoare), totul fiind redus parcă la dimensiuni de jucării ! Soarele se răstogolește, ca o minge, după un deal, iar luna și stelele sînt de văzut ca într-un joc secund, înfundate în mare, apoi copacii cu vîrful în jos, vitele cu picioarele în sus. Cînd se ajunge la ultimele elemente ale acestui mic cosmos răsturnat pe care e stăpîn prin vedere Ochilă, la oameni, atunci se produce o confuzie de direcție voită de autor pentru a deruta pe ascultător, pe cititor, dar destinată în text de Ochilă, micii cete a lui Harap Alb. Pe oameni îi vede umblînd cu capul între umere, adică în chip firesc. Între celelalte obiecte ale convenției lumii pe dos, pe care le-a înșirat, acest factor produce o poticnire logică, un șoc și, împreună cu adresa directă și ironică, a „gurilor căscate" care se uită la el, reîntoarce imaginea într-un fel îndoielnic, ambiguu, slăbind efectul de densitate a surprizei în toposul lumii pe dos, cu un joc de cuvinte care retrimite imaginea spre grup : „văd niște guri căscate uitîndu-se la mine și nu-mi pot da samă, de ce vă mirați așa, mira-v-ați de frumusețe-vă !",

mai cu seamă prin inversiunile care pun pronumele la sfîrșit și accentele narației pe ele.

Harap Alb simte adresa și răspunde, într-o a treia parte care urmează (1) descrierii, (2) relatării viziunii, adică auto-prezentării personajului, fiind (3) comentarul eroului la noua întîlnire, la noua apariție. El îl numește, în semn că a înțeles esența personajului, „omul nebun“, adică neobișnuit, alături cu drumul, incongruent cu restul lumii, omul anapoda. Apoi completează, cu o reacție tot în contrarii, pentru a sublinia caracterul contradictoriu al acestui *om anapoda*, care în literatura populară e nebunul înțelept, Păcală, Nastratin, paradoxul, înrudit cu cel biblic : „Pe de o parte-ți vine a rîde și pe alta îți vine a-l plînge“.

După aceea, ca într-o lecție populară de cunoaștere, eroul îl recunoaște, îl numește, dovedind că sînt de natură analoagă și-l introduce într-o serie hîtră, determinîndu-i un posibil arbore genealogic și o proveniență locală, în stil de strigătură, cu nenumărate clausule : „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă...“.

Finalul seriei accentuează din nou pe caracterul viziunii lui Ochilă, „care vede toate și pe toți, *altfel* de cum vede lumea cealaltă“, viziune de om anapoda prin văz. Iar ultima parte a comentariului definitoriu făcut de Harap Alb cuprinde un portret al ciclopului în derizie, complet demitizat, trecut în registrul comic și burlesc, ca într-un joc de copii, ca în niște *nursery rhymes* : „Parcă-i un boț, chilimboț, boțit, în frunte cu un ochi, numai să nu fie de diochi !“

E interesant de văzut simetria dintre cele două portrete ale ciclopului, deși ultimul e în degradare, diminuîndu-i importanța. Sfîrșitul aduce reintrarea în timpul normal al narațiunii, cu cîteva elemente lexicale rărite, amintind însă pînă la ultimul, cîmpul semantic principal, legat de *Ochilă*, de organul și acțiunea văzului.

Iar personajul anapoda, în dodii, hîtru, atît de unitar realizat estetic după modele populare mai sărace, intră în seria scurtă dar aleasă a strămoșilor absurdului.

Scanned with OKEN Scanner

REALISMUL ROMÂNESC AL SECOLULUI AL XIX-LEA ÎN CONTEXT UNIVERSAL

Nu voi insista asupra definiției și conținutului conceptului de realism, nu voi susține că este curent, mișcare sau stil, că apare în variante diverse etc. El este, în afara oricărei îndoieli, și o categorie artistică, dar și o permanență a viziunii despre lume a scriitorului (care nu poate lucra decît cu reprezentări ale acestei lumi), un unghi, o relație care permite regăsirea realului, a imaginilor vieții în ficțiune.

Literatura mare este întotdeauna plină de amintirile vieții adevărate, adică de date istorice ori documentare, dar nu se confundă niciodată cu acestea, deoarece artistul le subordonează intenției sale creatoare care vizează, desigur, mult mai sus decît la reproducerea exactă a unei ambianțe sociale și individuale, oricît ar fi ea de interesantă. Cum s-ar explica faptul că Balzac, Dickens ori Tolstoi au făcut, cum se spune, concurență stării civile și au dat naștere unor lumi durabile și mereu impresionante prin coerență și adevăr în orice moment al istoriei, cînd lumea pe care au răsfrînt-o s-a stins lăsînd doar amintiri generale de istorie și statistică ? Firește, imaginea generată de artist are în ea rezultatele esențializate ale selecției și sintezei cu care acela operează în noianul de date oferit de momentul istoric, de lumea înconjurătoare. De aci durata imaginii și persistența ideii pe care o slujește și căreia detaliul de viață, real ori verosimil, îi este subordonat. Pe bună dreptate spuneau

Wellek și Warren că nu numărul acestor detalii specifice, documentare ori istorice, face valoarea unei opere, fiindcă astfel William Howells sau Gottfried Keller ar fi mai însemnați decît autorii dramelor *Oedip-rege* și *Hamlet*.

Ceea ce ni se pare important să observăm în istoria literaturii, în general, și a realismului, în special, este că, în linii mari, artiștii se comportă ca niște demiurgi care vor să creeze lumi tot mai vaste, dispunînd din ce în ce mai mult de mijloace tot mai complexe și mai rafinate. Subscriem în mare la ideea că în artă nu se poate vorbi despre o desfășurare clară evolutivă în ceea ce privește valorile. Departe de noi gîndul că orice scriitor modern ar putea fi mai mare decît Homer, Dante, Shakespeare ori Cervantes. Geniile se bucură de virtuțile supreme ale polisemiei, care le permit parcă să se dispenseze într-un anumit fel de evoluția mijloacelor.

Dar nu e mai puțin adevărat că aceste mijloace au evoluat în general și că ceea ce s-a pierdut în valori universal umane s-a cîștigat în individualizare. Și e destul să numim, de pildă, portretul, și să-l urmărim de la Homer la Balzac, ca să înțelegem ce adînciri și ce întregiri i-a adus efortul romanticilor și al realiștilor din secolul al XIX-lea, după două secole de clasicism. La fel se petrec lucrurile cu descripția și cu multe alte procedee. Prin universul operei se străvede lumea socială a artistului, mediul, ambianța, moravurile, relațiile umane, ideile timpului și procesul de reflectare în genul epic și dramatic a fost unul de creștere cronologică, paralel cu desacralizarea și poate determinat de aceasta. Atîta vreme cît viziunea sacră stăpînea lumea, privirea omului și mai ales a artistului se îndrepta pe verticala cauzelor prime, a explicațiilor ambigui de destin și condiție umană, supusă imperfecțiunii. Laicizarea gîndirii omenești a îndreptat tot mai insistent atenția asupra omului ca centru al lumii și asupra coordonatei orizontale pe care viața lui se desfășoară. Și în artă, acest proces a însemnat dezvoltarea mijloacelor de investigare a ființei

omenești trecute în mijloace de expresie, prin schimbarea perspectivei în fiecare etapă de istorie europeană. În secole consecutive s-au acumulat unghiuri de vedere și modalități care au trecut cu limpeziri și consolidări de la realismul alegoric al Evului Mediu (rod al mentalității populare profane), la realismul povestirilor italiene de la Boccaccio la Machiavelli și pînă la realismul masiv, strălucit reprezentat în toate țările europene, din secolul al XIX-lea. Și ni se pare că în investigarea peisajului interior al omului, spiritul protestant, al Reformei a marcat începuturi de deosebită însemnătate. Iar linia, direcția portretului moral schițat de Montaigne la sfîrșitul Renașterii s-a continuat în clasicism ca analiză caracterologico-psihologică. Dar reflecția morală și analiza întreprinsă de clasici era una delimitată și închisă, *in vitro*, pe cîteva tipologii caracterologice, definitiv, imuabil fixate, în viziunea osificată a lumii aceleia cu ierarhii nezdruncinate, dominată de reguli și *bienséance*. Secolele mai înainte menționate au crescut și romanul psihologic în Franța și pe cel de moraruri și aventuri, dezvoltat mai cu seamă sub influența spaniolă, în Anglia. Și Defoe și Smollett lărgesc mult paleta cognitivă a romanelor lor, dar în special pentru hazul aventurii petrecute în cele mai diverse medii din saloane pînă în închisori, pînă în mijlocul declasaților. Dar Fielding, în capitolele teoretice din *Tom Jones*, în ciuda pledoariilor moralizatoare, virtuoase, presărate în toată cartea, arată a nu lua prea în serios pe eroul său, ci pare să lege, într-un fel oarecare, romanul, de viziunea parodică dominantă în eposurile eroi-comice ale Renașterii.

Cunoașterea realității umane progresează la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, începutul secolului al XIX-lea, prin studiul fizionomic și frenologic, inițiat respectiv de Lavater și Gall, și preluat parțial de romantici. De altfel, romanticii, confruntați cu mari mutații în ordinea istorică, descopăr valorile istoriei ca puncte marcate în neîntoarsa scurgere a timpului. Și mai fac un lucru interesant și cu posteritate în generațiile următoare, ale fun-

Scanned with OKEN Scanner

datorilor realismului. Pulverizînd neîndurătoarele, inexorabilele bariere dintre genuri, corelînd, strîngînd laolaltă grotescul și sublimul, uritul și frumosul, fac să coexiste, cu drepturi egale, cotidianul și eternul uman, faptul de viață și reflecția filosofică asupra condiției umane. Iar ca atitudine, la unii romantici mai generoși se întîlnește o imensă compasiune față de declasați, de victimele unei societăți nedrepte. *Mizerabilismul* este și el un fenomen care va trece în moștenirea celor ce vor veni, dar în forme mai bărbătești, mai puțin lacrimogene. Cum știm, despărțirea dintre romantici și realiști se face de către aparținenții la primul curent (ca Stendhal și Balzac, de pildă), dintr-o firească reacție față de insuficiența gnoseologică a mijloacelor romantismului și față de excesele retoricei romantice.

Lumea intra într-un făgaș nou al istoriei în care factorul social și contemporan începea să-și reclame dreptul de întîietate. Artiștii înșiși, sensibili la transformările din jurul lor, fac din *mimesis* un principiu recunoscut ca precumpănitor (Stendhal vorbea foarte clar despre opera lui ca oglindă) și folosesc frecvent și cu pasiune termenul de *realism* în dispute care nu sînt mai puțin violente ca cele romantice.

De fapt, fiecare dintre marii scriitori de pe la jumătatea secolului înțelegea literatura în felul său, de la viziune pînă la formă. Însă ceea ce îi reunea erau cîteva cîștiguri esențiale, dobîndite pe calea evoluției, a aluviunilor istorice și pe care le găsim în substratul fiecărei creații.

Romanticii au descoperit istoria și valorile ei ca pe ale unui timp revolut. Realiștii secolului al XIX-lea au simțul istoriei trăite și făcute, fie că reeditează ca Stendhal ori Tolstoi o istorie recentă, aceea a epopeii napoleoniene, fie că refac prin documente, ca Flaubert, o istorie demult dispărută, ca aceea a Carthaginei. Respectul pentru istorie ca păstrătoare a documentului este o extensie a imensei admirații nutrite de oamenii acestei vremi față de știință în general, din care s-a născut

Scanned with OKEN Scanner

pasiunea tuturor pentru exact și concret. Rădăcinile acestei atitudini sînt de găsit, desigur, în secolul al XVIII-lea, dar ele maturează în secolul următor cu întreaga viziune scientistă despre lume. După cei mai mulți, artistul trebuie să îmbrace haina omului de știință. Flaubert o face adoptînd impersonalitatea savantului, dublată și susținută de perfecțiunea formei. Alții văd în fiecare viață un document. Balzac, care închina *Père Goriot* lui Geoffroy Saint-Hilaire, încerca să vadă în fiecare personaj un reprezentant al unei spețe, să urmărească încrengătura pasiunilor și să le justifice fiziologic, moral, psihologic și în primul rînd social, în dependență de mediul ambiant.

Astfel, realistul secolului al XIX-lea duce mai departe observația și reflecția morală atît de adîncită asupra omului universal de către clasicii secolelor anterioare. Dar spre deosebire de tipul de observație al clasicului pe care-l numeam *in vitro*, observația morală-psihologică a individului se face *in vivo*, în mediul său natural, social, istoric. În felul acesta, se aplică în cercetarea individului și a societății modalitățile științei. Tipologiile umane se înmulțesc cu specii noi, coexistă, se ramifică, intră în osmoze ori cumuluri substanțiale. Avarul, lăudărosul, invidiosul, distratul, gelosul etc. ies din ramele lor foarte generale, se amestecă în tablouri vaste, se interferează în păduri de explicații și determinări. Li se adaugă tipuri noi, născute în condițiile speciale ale secolului al XIX-lea : veleitarul care se înalță din apele tulburi ale incertitudinii acelui veac, prezent și la Stendhal, și la Balzac, și la Dickens și Thackeray ; omul mărunt, strivit de cele mai multe ori de societate, apare și la Dickens ca și la Cehov ; omul de prisos care intră într-o tipologie intermediară între cea romantică și cea realistă etc. Spectacolul mizeriei umane generate de dezvoltarea capitalismului sau de învechirea unor instituții stîrnește o generoasă compasiune care se exprimă în dorința de ameliorare a condiției umane. Purtați de această atitudine melioristă, realiștii au pătruns pînă în lumina cau-

zelor care determinau nefericirea, drama fiecărui individ în parte. Și aici punctul de pornire se află, cum am văzut, în romantism, dar anatomia realităților umane, întreprinsă cu bisturiurile cele mai fine, mai disociative, îi face pe realiști descoperitorii surselor amare ale nefericirii, ale „imuabilului" destin social, care copleșește și strivește. Cu ei, harta cunoașterii omului și a peisajului natural și social a fost în întregime proiectată, la dimensiunile unui prezent destul de sumbru, cu mijloace care de atunci pînă azi au rămas clasice. La fel, ei au fixat structurile narative fundamentale ale epicului. Și toate s-au manifestat într-un adevărat curent ale cărui ramificații s-au întins din Anglia pînă în Rusia, din Italia pînă în Scandinavia. Cu deosebiri mai mici ori mai mari de nomenclatură, de la realism la verism (uneori o confuzie de terminologie a suprapus în chip nepotrivit realismul și naturalismul), curentul s-a impus cu personalități de primă mărime care i-au dat o strălucire neegalată. Au urmat realismului acesta clasic, nenumărate variante de realism pînă în zilele noastre, dar nici viziunea, nici tipurile de mimesis, nici procedeele nu s-au schimbat fundamental. În unele împrejurări speciale s-a schimbat chiar lumea, dar oglindirea ei se face în același fel, cu aceleași mijloace, îmbogățite, schimbate între ele, accentuate altfel. Viziunea meliorativă e mult mai puternică în literatura socialistă, ca și încercarea de introducere a dimensiunii viitorului, dar răsfrîngerea a rămas aceeași în esența ei.

Literatura română, pornită la drum cu un handicap cronologic destul de însemnat, a crescut cu propriile ei puteri, dar și în climatul comun al dezvoltării europene, mai cu seamă începînd din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Există și la noi un fel de realism burlesc, parodic, ca acela al epicii poemelor eroi-comice din Renaștere și anume cel folosit de Budai-Deleanu în întîrziatul dar nu mai puțin expresivul său epos *Țiganiada*, apărut în primii ani ai secolului al XIX-lea. Iar în clasicismul despre

a cărui coexistență cu romantismul în literatura română se vorbește curent și pe bună dreptate, își găsește sorgintea realismul începuturilor. Astfel, observația omului fizic și moral al vremii, consemnarea moravurilor unei lumi în schimbare, descripția peisajului natural și a celui urban se arată în paginile romanticilor, detașîndu-se de procedeele redundante ale romantismului. Această proză aparține cu precădere lui Ion Ghica, C. Negruzzi, Vasile Alecsandri și exprimă o latură a temperamentului lor măsurat, stăpînit, a spiritului lor ironic, dar și a formației lor preponderent clasice. Chiar dacă scriu nuvele romantice ori poeme grandioase pline de amintirea unui trecut hiperbolizat, ei rămîn, dincolo de modă și de necesități programatice de evocare, niște clasici care se trădează privind și comentînd lumea contemporană. Fiziologiile romantice le slujesc, ca și lui Heliade și Kogălniceanu, la definirea unor profiluri de personaje cu bune începuturi de individualizare. Modificările psihologice și morale survenite în lumea vechii boierimi sub presiunea transformărilor sociale petrecute în mediul înconjurător intră atît sub pana lui Negruzzi cît și a lui Alecsandri. Acesta din urmă însă e mai atent la contraste și pitoresc, la scene vii de moravuri, în vreme ce Negruzzi se oprește mai ales asupra personajelor pe care le construiește cu o minuție plină de veridicitate, ca în *Rețeta* sau *Fiziologia provinţialului*. Și totuși în opera în proză a celor doi, ironia discretă, rîsul fin și reținut, măsura mijloacelor narațiunii, prevalează într-o atitudine clasică. Întrebările cunoașterii nu se pun pînă departe în domeniul cauzelor, lucrurile nu se conexează într-o imagine unitară, cuprinzătoare, care să topească laolaltă om și lume. Mai e de menționat la Negruzzi un început de realism întemeiat pe procedeele clasice ale folclorului, prefigurînd ceva din viitoarea artă a lui Ion Creangă.

După cîțiva ani, va izbuti o tratare coherentă a unei lumi întregi, un scriitor muntean, Nicolae Filimon. Cu romanul său *Ciocoii vechi și noi*, prozatorul este ținut a fi întemeiat romanul realist românesc. De fapt, el stă

la confiniile romantismului cu realismul și e încă tributar retoricii romantice. Dar eroii pe care îi construiește evoluează odată cu lumea care-i determină și-n care regăsim răsfrîntă printr-o strictă, riguroasă documentare istorică, vremea anilor 1814—1830. Evoluția eroului veleitar al literaturii române, Dinu Păturică, ciocoiul cu anteriu și călimări la brîu, e urmărită pe fundalul larg al stărilor sociale și ascensiunea lui e aproape un pretext de cunoaștere socială.

Observația omului se realizează cu o notație fiziono-mică pătrunzătoare, cu o analiză psihologică destul de convențională, cu o reflecție morală de bun simț comun și se prelungește în descripția exactă a costumelor și interioarelor, a moravurilor diverselor categorii sociale pe care fiece personaj le reprezintă. Într-o căutată simetrie, personajele sînt negative și pozitive, realizate pe alb sau pe negru, fără complexitate. Andronache Tuzluc, Banul C., Kera Duduca, o curtezană frumoasă și vicleană, și angelica Maria, Păturică și Gheorghe sînt așezați în pereche în scopuri moralizatoare. Eroul însuși este un personaj infernal, un geniu al răului care își ruinează stăpînul, își alungă tatăl, oprimă pe țărani, trădează pe Tudor Vladimirescu, adică acționează numai negativ pe toate tărîmurile. Cu toate cusururile, adică în ciuda caracterelor neegal realizate, a documentației prea vizibile, a unei retorici moștenite din publicistica vremii, Filimon a fixat cîteva tipuri caracteristice epocii, începînd o metodă pentru dezvoltarea ulterioară a realismului. Neputînd fi un Balzac al literaturii române, el a depășit totuși pe Eugène Sue, prin complexitatea evocării unei epoci.

Se mai poate spune cîte ceva despre începuturile realismului în opera memorialistică a lui Ion Ghica, acela care, după spusele lui Tudor Vianu [1], a îndepărtat orice motiv romantic, pentru a nu reține decît elementul neamestecat al amintirii. Sau în nuvelistica lui B. P. Haș-

[1] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. „Contemporană", 1941, p. 67.

deu, unde parodia mijloacelor romantice duce la un realism sui-generis, ca acela din *Duduca Mamuca*.

Dar literatura cea mai românească creată în întregime în afara romantismului și împotriva retoricii acestuia este reprezentată într-o primă generație, clasică, de Ion Creangă, Ion Slavici, Ion Luca Caragiale. Cei trei prozatori, formați în lumina principiilor *Junimii*, au dat fiecare o operă în care ficțiunea e construită pe o bază de observație realistă foarte solidă, cu concentrări în tipologii profund adevărate. Toți pornesc de la amintiri vii ale vieții rustice ori citadine, de la modelele limbii vorbite ale folclorului. Unul e autor de basme și povestiri, dar reface, cu schemele narative tradiționale, lumea satului moldovenesc de la mijlocul secolului al XIX-lea ; altul pornit din țărani, aplecat spre morala folclorului, dă naștere nuvelei și romanului cu subiect din viața satului ; iar Caragiale, dramaturg în principal, face în subsidiar schițe umoristice de o formă clasică, pe tipurile micii burghezii orășenești, realizînd o mică comedie umană.

Ion Creangă este în general unul din acei scriitori de geniu care se refuză etichetelor și clasificărilor. El a răsărit dintr-o veche matcă folclorică, purtînd o concepție de viață evident populară și folosind structurile narative ale unor specii clasice. Opera lui de povestitor și autor de amintiri din copilărie oferă imaginea unui realism sui-generis. S-a vorbit despre o anumită echivalență a mijloacelor prozatorului în basme, povești și amintiri, despre o osmoză a personagiilor din opera narativă și cea memorialistică. Giganți hilari, personaje fabuloase caricaturizate, cu trăsături puternic îngroșate, circulă în ambele secțiuni ale operei dîndu-le unitate prin egal distribuite efecte comice. Setilă, Flămînzilă ori Ochilă din *Harap-Alb* au contururi identice cu acelea ale lui Oșlobanu, Mogorogea, ori Mirăuță din Grumăzești din *Amintiri*. De altfel, tratamentul aplicat fabulosului este o modalitate a realismului lui Creangă, care, cum spunea G. Ibrăileanu, transformă povestirile aceluia în adevărate

nuvele din viața satului. Și dracii și moartea, personaje supranaturale, capătă dimensiuni umane ori chiar subumane, întruchipînd ipostaze de psihologie infantilă ori senilă în *Ivan Turbincă* sau *Dănilă Prepeleac*. În schimb, personajele de basm se comportă ca niște țărani cu profil cu atît mai precizat, cu cît sînt mai hîtri, mai joviali, mai vorbitori în dodii, în doi peri.

Omul anapoda e una din creațiile lui Creangă, după modelul nebunului-înțelept din literatura populară, al lui Păcală ori Nastratin, cu caracter subliniat satiric. Iar observația omului rămîne mai mult exterioară, punînd în valoare mai cu seamă trăsăturile fizice izbitoare, foarte stilizate, și particularitățile vorbirii țărănești, una pentru toți eroii, nediferențială, neindividualizată.

Două straturi distincte se observă în creația lui Creangă. Unul e acela al realului, al trăitului, al documentului și permite identificarea spațiului operei cu spațiul Humulești lor, satul din nordul Moldovei. Modul de viață, ocupațiile, tradiția, interioarele, și foarte puțin peisajul, toate sînt de regăsit în acest prim strat valoros mai cu seamă sub raport documentar, etnografic. Portrete familiare, replici auzite, comentarii lirice ori humoristice se strîng într-un stil cuminte, mijlociu, fără relief special, de evocare a unei vremi apuse.

Arta lui Creangă scapără însă în celălalt filon care apare, coexistă și îl copleșește uneori pe cel dintîi. E filonul de ficțiune în care se regăsește, sub dilatări ținînd de necesitățile stilului satiric, de exagerări și hiperbole, același spațiu al satului de munte și aceiași oameni, supuși însă deformărilor unor lentile măritoare.

În acest registru se mișcă lumea de uriași năzdrăvani și veseli care aduc un timp altul și o preocupare de absurd care nu se potrivesc cu cumințenia și conformismul acestei mici lumi active a țăranilor. Timpul lor e timpul unor nesfîrșite „chiolhanuri", ca niște Kermese țărănești din Brueghel, care se țin lanț, sau timpul unor pozne făcute dintr-un pur spirit ghiduș. Uneori uriașii se și ceartă și gîlcevile lor vorbite cu moldovenească mînie se sfîrșesc

cu dezastre ca acela din sfîrșitul capitolului al III-lea al *Amintirilor*, în casa lui Pavel Ciubotarul. Iar uriașii mîncăi, lacomi și leneși, ieșiți ca de sub pana unui Rabelais țăran, nu sînt decît catiheții, seminariștii, colegii eroului Nică a lui Ștefan a Petrei, deformați de o viziune satirică de tipul Rabelais ori Sterne. Sigur că judecata asupra realismului lui Creangă ca și, în general, asupra valorii estetice a operei sale a fost și este încă îngreuiată de această bivalență stilistică, în care imitația modelelor folclorice joacă un rol esențial. De fapt, și la el realismul pornește dintr-o sursă de clasicism folcloric, satiric și paremiologic.

Realismul lui Ion Slavici nu ridică atîtea întrebări și atîtea nedumeriri ca realismul lui Creangă. Raportul dintre opera sa și realitate e mult mai simplu, ficțiunea nuvelei și romanului întemeindu-se pe o fidelă „mimesis" a lumii țărănești în care prozatorul și-a format viziunea. De altfel, Slavici a și spus, de cîteva ori, în corespondență și articole, unele lucruri despre raportul dintre viață și literatură, cerînd o corespondență strînsă între una și cealaltă, o regăsire în nuvelă sau roman a unor caractere comune, fără idealizare, care să semene cu modelele lor. Mai multă viață, mai multă precizie este ceea ce dorește Slavici într-un roman pe care-l analizează într-o scrisoare adresată lui Iacob Negruzzi în 1874, de la Viena. Și cu același prilej prozatorul face cîteva observații despre construcția caracterelor, despre motivarea și unitatea lor, despre anumite raporturi interioare care trebuie să le determine. Dar ceea ce este mai interesant este afirmarea necesității de a înfățișa caractere tari, voințe purtate de pasiuni predominante. Fiindcă aci se dezvăluie tipul de construcție estetică în care se discerne amestecul de realism și clasicitate la care subscrie prozatorul.

Într-adevăr, ceea ce face Slavici ca nuvelist și romancier este să aleagă și să construiască eroi cu modele identificabile în lumea satului bănățean și ardelean, preoți, învățători, notari, țărani și țărance. Eroii aceștia,

purtați deopotrivă de factorul pasional și de cel volitiv, își deschid o cale specifică a destinului lor, determinat de puterea și tenacitatea lor. Un preot sărac dintr-un sat sărac izbutește să ridice un sat întreg prin voința și încăpățînarea sa ; e vestitul popa Tanda. Un tînăr tare de cap, Budulea Taichii, se înalță prin muncă și perseverență pe treptele ierarhiei sătești. Mara precupeața desfășoară arghiriofilia ei într-un roman în care tîrgul ardelean își arată legăturile și resorturile interioare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Aici peisajul social e mai vast decît în nuvele, deși e observat pe fragmente, și răsfrînge doar parțial destinul istoric al unei lumi. Însă puterea nu e a istoriei ca atare în rădăcinile ei, ci a eroilor care sînt purtați de forța pasiunilor ori voinței lor, analizate cu atenție și destulă minuție. Iar acestea sînt simple în lumea satelor și tîrgurilor : iubirea, avariția, dorința de înălțare pe scara avuției și puterii. Arareori apare un personaj atît de straniu ca Lică Sămădăul din *Moara cu noroc*, care are un contur cu totul neobișnuit între țăranii puternici ai lui Slavici. Dintre aceștia și-a creat tipurile prozatorul, izbutind să îmbine valori universale ale caracterului, cu trăsături individuale bine observate și reproduse după modele identificabile din rîndurile unei țărănimi aflate în plină creștere și diferențiere.

Dar prozatorul Slavici ascunde un moralist care-și privește eroii cu plăcere ori cu reprobare și obiectivarea se realizează mai greu și în special în primele nuvele. Aici, humorul constituie o bună modalitate de acoperire a prezenței moralistului. Pe măsură ce trece timpul însă, humorul se estompează și lecția de morală se desfășoară nestingherită în nuvele care pierd din echilibrul lor de structură. Se petrece cu Slavici un fenomen invers decît acela care s-a arătat la Creangă. Țăranul moldovean a dat un loc tot mai mare artistului în cursul creației, în vreme ce țăranul ardelean a făcut tot mai mult loc moralistului. Primele mari nuvele au creat însă tipuri durabile, construite în raporturile cele mai bune dintre fac-

torii de observație a caracterului, de răsfrîngere a fondului social, și obiectivare a autorului față de lumea înfățișată.

Cu Ion Luca Caragiale se trece de la realismul prozatorilor țărani, de la „literatura poporană", la aceea de observație a mediului citadin. Scrutătoarea privire a lui Caragiale aruncată asupra lumii contemporane a însemnat într-adevăr o viziune adînc critică, în care individul e marcat de toate viciile momentului social-istoric al liberalismului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Categoriile lumii lui Caragiale din teatru și din momente și schițe (pornind parcă de la Monnier și Daumier) sînt numeroase, dar nu diferite în esență. Fie că întîlnim un mic funcționar, un umil impiegat sau un înalt politician, raporturile lor sînt aceleași și deformările absolut analoage. Toți suferă de răul indicibil al discrepanței dintre esență și aparență, toți sînt într-o lume grav plafonată, de parcă autorul lor, văzîndu-i, n-a mai putut crede în perfectibilitate. Proști, ignoranți, dar mai toți vicleni, servili, corupți, ei acceptă starea lor cu mulțumire de sine sau chiar cu infatuare. Că se numesc Mache, Lache, sau Mitică, Pristanda, Cațavencu ori Leonida, personajele lui Caragiale au o impresionantă unitate de fond, o depersonalizare care a făcut pe unii critici să vorbească despre o lume de marionete.

Obiectivarea autorului e perfectă, el dispărînd cu desăvîrșire prin lipsa oricărui comentar. Indicațiile de cadru, de vestimentație sînt cît se poate de restrînse, dar esențiale, și epoca transpare cu destulă putere. Dialogul cunoaște o concizie care dovedește geniu al limbii și totală rupere de retorica romantismului, iar limba vorbită constituie încă o sursă a realismului lui Caragiale și încă un instrument al individualizării personajelor. Așa cum cadrul, ambianța, e sugerată bine prin detalii încărcate de prezența vremii, limba se poate perfect circumscrie istoric, cu un lexic, cu locuțiuni și expresii de un adevăr lingvistic rar. De altfel, acest adevăr rezidă nu numai în limba fiecărui personaj, ci în toate gesturile și acțiu-

Scanned with OKEN Scanner

nile pe care le înregistrează ochiul său pe viu și le reproduce. Lipsa portretului și a descripției, menținerea într-un dialog strîns, extraordinar de expresiv, extras din vorbirea curentă a micii burghezii bucureștene și mulat pe fiecare personaj în parte, folosirea numelor proprii ca o prelungire a particularităților de limbaj, a fixațiilor și ticurilor fiecăruia și cîteva indicații generale de decor (demonstrînd, chiar în proză, caracterul scenic al operei lui Caragiale) sînt modalitățile specifice ale prozatorului muntean. Evident, procedeele minus indică mai cu seamă economia de mijloace cu care a lucrat marele artist creînd tipurile sale durabile, puterea de sinteză a cuvîntului care înlocuiește și analiza psihologică și mediul social și momentul istoric.

Nuvelele lui Caragiale care folosesc mijloace obișnuite, întemeindu-se în primul rînd pe analiza psihologică și pe un oarecare retorism al stilului, ca *O făclie de Paști*, *Păcat*, *În vreme de război*, ni se par mult mai puțin interesante și mult mai puțin realizate estetic, abătîndu-se de la regula de aur a propriei lui creații. De altfel, unele elemente naturaliste din aceste nuvele împiedică generalizarea, înălțarea individului către universal. Și subiectele și tonul de melodramă nu convin în nici un fel geniului comic al lui Caragiale, sintetic prin excelență.

Cu această mare generație de prozatori, realismul românesc se definitivează în ipostazele majore, susținute și de reflecția teoretică a creatorilor, ca și de suportul mai general al concepției maioresciene despre arta necesară României intrată în istoria ei modernă, artă realistă fundată pe mijloacele clasicismului, ale literaturii populare, ale limbii poporului. Titu Maiorescu și-a conceput și publicat studiile și articolele în vremea în care cei trei realiști și marele lor prieten romantic Eminescu intraseră în plin progres al operei lor. Și orientarea lor i s-a datorat în cea mai mare măsură, așa cum în mare parte, activitatea creatoare a unora din realiștii de mai tîrziu, formați după 1880, s-a datorat masivei influențe

exercitate de C. Dobrogeanu-Gherea în epocă. Format deopotrivă la școala lui Taine și a criticilor ruși Belinski, Cernișevski și Dobroliubov, Gherea punea un accent deosebit pe răsfrîngerea mediului social în opera de artă, considerată și ea ca un produs social, determinat de apartenența scriitorului la un mediu, la o clasă dată.

Și la *Contemporanul*, revista socialistă de la Iași, care a strîns un mănunchi de tineri poeți și prozatori entuziaști, dornici de a face o literatură realistă și angajată, și în afara *Contemporanului*, Gherea a răspîndit principiile sale, determinînd orientări mai accentuat realiste și critice la o seamă de scriitori cu care a avut strînse relații de prietenie, ca Barbu Ștefănescu Delavrancea, Al. Vlahuță și chiar Ion Luca Caragiale. Iar confuzia teoretică ce se produce și la noi între noțiunile de realism și naturalism și chiar în formulările lui Gherea se prelungește și în creațiile literare ale unor scriitori destul de însemnați, dar epigoni ai generației de aur a realismului românesc.

Delavrancea, care a făcut o oarecare ucenicie în artele plastice și în critica de artă, înfățișează și amestecul acesta și altele, într-un fel foarte caracteristic pentru lirismul său funciar. Fantezia rodnică îl poartă spre subiecte și tratări romantice, asemănătoare celor din basm, dar cu o încărcătură mai marcată de metaforă și culoare, ca în *Trubadurul*. Influențele naturaliste îl duc spre observarea unor „cazuri" cu contur patologic, spre care își îndreaptă compasiunea, cum sînt cele din *Liniște*, *Zobie* sau *Milogul*. Pictura mediului, interior ori peisaj, e făcută cu multă culoare, în descripții frecvente, cu caracter destul de pronunțat liric, al căror maestru este în literatura română împreună cu Macedonski. Primele nuvele, și printre ele *Sultănica și Iancu Moroi*, suferă chiar de un exces de descriptivism în care epitetele se acumulează fără să mai semnifice.

Observația unor tipuri sociale, nedusă pînă la capătul sintezelor, îi prilejuiește o nuvelă de suflu mai larg care totuși nu ajunge roman, *Paraziții*. Dar *Hagi-Tudose*

rămîne, în amestecul strîns de mijloace clasice, realiste și naturaliste, capodopera nuvelisticei sale. Portretul fizic, portretul moral se încheagă din mici scene luate din fiecare vîrstă, din fiecare împrejurare general umană de viață, la care personajul răspunde cu un gest individualizat; avarul se compune treptat, cu exagerări uneori enorme, însă de cele mai multe ori veridice. Descrierea lucrurilor prelungește, întregește personajul, unificîndu-l estetic, dîndu-i pe lîngă adevărul psihologic și adevărul social-istoric.

La Vlahuță, la care se observă, de asemenea, influențe de naturalism în urmărirea detaliilor și cultivarea cazurilor, „feliile de viață" nu sînt prea relevante sub specia individualizării, iar meliorismul său pasionat nu salvează de la uitare personajele schițelor și nuvelelor sale. Dar tipul de intelectual neadaptabil din *Dan* rămîne ca o permanență a literaturii române, reluat în variate ipostaze în perioada interbelică.

Cu romanele sale care depășesc romantismul uneori melodramatic al nuvelelor de început, Duiliu Zamfirescu se integrează în generația care duce mai departe, la sfîrșitul secolului, bunurile cîștigate ale vîrstei realismului. Și el, ca și Delavrancea, poate mai mult ca acesta, e tributar unei viziuni asupra lumii trecute printr-un filtru liric și prin amintiri de cultură. Iar mijloacele stilului nu au vigoarea expresiei lui Creangă ori Caragiale, deoarece nu sînt împrumutate limbii vorbite de popor. Lumea pe care o observă Duiliu Zamfirescu și care istoric merge spre crepusculul ei, a Comănești enilor, nu are sevele acelea ale percepțiilor vii și expresiilor suculente. De aceea mai totul plutește într-o atmosferă de melancolii ușoare, de doruri învăluite, scoase la iveală cu instrumentele unei delicate analize psihologice. Poate nu din întîmplare, din tot ciclul, personajul întru totul memorabil rămîne tocmai *Tănase Scatiu*, alt veleitar de marcă al literaturii române, care intră cu putere și vulgaritate, dar pregnant esteticește, în clasele înalte.

Peisajul întregește personajele, observat cu o privire fin încețoșată. În ceea ce privește evocarea unor scene

de mase, Tudor Vianu făcea remarca pertinentă asupra picturii stărilor de mulțime în romanele lui Duiliu Zamfirescu, cu atîta vreme înainte ca Liviu Rebreanu să dezvolte larg posibilitățile acestui motiv.

Format tot în preajma Junimii, I. Al. Brătescu Voinești va aduce în nuvelistica sa eroi mai noi, cu urme cehoviene, prinși în mici grupuri care trăiesc veridic. De fapt, Brătescu Voinești izbutește cel dintîi ceea ce Slavici dorise mai demult să facă, să exprime în proză și chiar să construiască nuvelele ori romanele pe temeiul unor anumite raporturi între oameni, care să justifice, ca în viață, pasiunile, acțiunile, reacțiile. El însuflețește mici lumi pe care le mișcă, fără multe gesturi, și le face să trăiască punîndu-le să vorbească într-o limbă extrem de vie, de directă, de nefăcută. În această privință prozatorul se așază fără îndoială în descendența lui Caragiale, Slavici și Creangă, subscriind la valorile stilului oral popular, sursă prețioasă a realismului românesc.

Cu acești ultimi descendenți ai realismului secolului al XIX-lea, ai marii vîrste a realismului, proza românească a intrat în deplina posesiune a mijloacelor ei. A fost o evoluție foarte rapidă, totul s-a realizat în trei sau patru generații, cu puține personalități, dar înzestrate cu mari talente și care fiecare a văzut lumea altfel și a folosit-o altfel în creație. Observația omului exterior și interior, descripția mediului prin interior și peisaj, înfățișarea direcției cursului istoriei în desfășurarea claselor societății, realizarea unor tipuri caracteristice vieții românești de la țară și de la oraș, s-au făcut în variate moduri, prin contribuția talentului și formației specifice a fiecărui scriitor, temperamentului său artistic. Prezența satului ca mediu natural și social este masivă în realismul românesc, dar, cum am văzut, nu exclusivă și ea va constitui o permanență a inspirației și reflectării realiste. După sămănătorism și poporanism, curente care au promovat un realism minor la începutul secolului al XX-lea, în perioada dintre cele două războaie, satul ca mediu

al observației sociale va da doi mari romancieri realiști, pe Mihai Sadoveanu și Liviu Rebreanu. Iar în literatura contemporană, același sat, în împrejurări istorice schimbate, va deveni obiectul unei observații infinit mai adîncite sub raport social, extinse de la eroi la mase, în lumina unei noi dimensiuni a timpului, cea viitoare, atît la Marin Preda și Titus Popovici, cît și la Zaharia Stancu și alții. Linia acestei inspirații va constitui linia tradițională în realismul românesc, în vreme ce observația omului din mediu citadin va duce la adîncirea liniei moderne, a analizei psihologice, a conflictelor interioare din omul modern, linie în care au excelat Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu între cele două războaie, Eugen Barbu, Al. Ivasiuc și atîția alți romancieri și nuveliști contemporani.

Așa cum spune Erich Auerbach, o istorie completă și sistematică a realismului ar fi imposibilă și nici n-ar sluji scopului nostru. Aceste pagini sînt doar un pretext pentru o discuție asupra realismului în literatura română.

Scanned with OKEN Scanner

INFLUENȚE SHAKESPEARIENE ÎN TRILOGIA DRAMATICĂ A LUI DELAVRANCEA

Ideea studiului de față s-a născut nu din descoperirea unor materiale revelatoare, ci din unele analogii ce ni s-au părut izbitoare. Am confruntat apoi opinia noastră cu părerile unor specialiști și am găsit confirmări parțiale care ne-au făcut să purcedem mai departe.

Ion Trivale, în paginile închinate dramei *Apus de soare* din volumul său *Cronici literare*, se referea la creația shakespeariană mai ales pentru a deosebi specificul operei românești. Cît despre asemănări, criticul nu menționa decît pe aceea a „semnelor cerești de sinistru augur pe care Stavăr Jitnicerul le enumeră lui Drăgan, întocmai precum o fac de atîtea ori feluriți povestitori în dramele istorice ale marelui Brit“ [1]. Mai tîrziu, C. Gerota afirma categoric inspirația lui Delavrancea din Shakespeare susținînd-o doar printr-o apropiere destul de vagă, fără sprijin de texte, între personajele principale din *Iulius Cezar* și *Apus de soare*. Tot C. Gerota arunca în treacăt un cuvînt despre asemănarea dintre Ștefăniță și Richard III [2].

Și Victor Eftimiu, într-o cronică teatrală din volumul *Magia cuvintelor* [3], afirmă existența unor înrîuriri

---

[1] *Cronici despre dramele lui Delavrancea*, în *Cronici literare*, București, 1915, p. 14.

[2] *Convorbiri literare*, 1922, nr. 10, p. 794—796.

[3] *Magia cuvintelor*, București, 1942.

shakespeariene în dramele lui Delavrancea : „Înstrăinat de mult de teatru și ca să-și facă mîna, el s-a dus în pelerinaj la sursele sacre, în templul marilor inițiați. A citit, probabil, pe clasicii greci și pe Shakespeare, fiindcă influența aceasta e prezentă în toată trilogia Moldovei“[1].

Și astfel, după indicațiile unor critici pricepuți cît și după propriile intuiții, am crezut că e util să întreprindem o cercetare a unor influențe suferite de Delavrancea în dramaturgia sa, pentru înțelegerea mai exactă a direcției operei sale, a concepției care a prezidat la alcătuirea acesteia. Cum am arătat mai înainte, am surprins anumite fapte literare care ne-au dat de gîndit asupra motivelor ce l-au determinat pe dramaturgul român să se apropie de Shakespeare. Ceea ce a dorit Delavrancea — îndemnat se pare de Pompiliu Eliade și poate și de lectura fructuoasă a traducerilor din Shakespeare făcute tocmai în acei ani de buna prietenă a familiei, Mărgărita Miller Verghi[2], a fost o serie de drame naționale, istorice, în care el, analistul pătrunzător al psihologiei umane, mărturisit ca atare de la nuvela realistă *Hagi Tudose* pînă la drama psihologizantă *A doua conștiință*, a vrut să toarne mari conținuturi sufletești pozitive sau negative, drame ale măreției sau ale căderii.

A vrut deci să îmbine istoria cu „eternul“ omenesc. Și în acest scop nu se putea duce la altă școală mai faimoasă decît la aceea a lui Shakespeare, marele zugrav al istoriei și al veșnicelor patimi omenești, maestrul și modelul tuturor romanticilor. Ceea ce l-a prins și l-a interesat mai mult la Shakespeare a fost suflul tragic, semnificația generală a personajelor și adîncimea lor umană, unele procedee de compoziție. Delavrancea n-a lăsat însă nimic netrecut prin ființa sa creatoare : materialul parcurs a lăsat urme în el, dar el a reacționat cu totul personal și original și mai ales în spiritul culturii

[1] *Magia cuvintelor*, ed. cit., p. 243.

[2] *Regele Lear* apare în traducerea acesteia în 1911.

naţionale, la impulsurile pe care drama shakespeariană i le-a sugerat.

Nu încape îndoială că nu poate fi vorba de influenţe shakespeariene masive în paginile trilogiei. Tripticul istoric se desfăşoară, în cea mai mare parte conform adevărului istoric sau tradiţiei populare, care prelungeşte în rîndurile posterităţii figuri şi reputaţii consacrate, şi conform specificului naţional care conferă evocărilor farmecul şi pitorescul autohton. Dar se simte, în unele scene, în unele figuri, cîte o străfulgerare de model shakespearian, reminiscenţă a unei lecturi recente sau a unui contact mai vechi, dar predilect şi deci prelungit, al lui Delavrancea cu opera marelui englez. Aşa cum spunea şi Victor Eftimiu, ecourile se simt, mai puternice sau mai slabe în toate piesele trilogiei, în *Apus de soare*, ca şi în *Viforul* şi în *Luceafărul*.

În *Apus de soare*, unde Ştefan apare tragic în apoteoză, dominînd cu personalitatea lui copleşitoare scena şi istoria, şi strivind în consecinţă personajele celelalte, aşa încît ele nu mai pot via dramatic, eroul e profund diferit de marile figuri istorice făurite de Shakespeare. Aşa cum arăta Ion Trivale, el nu e un Henric V aclamat de popor şi lipsit de contradicţii lăuntrice, nu e un Richard II, dramatic din cauza slăbiciunii, nici un Cezar puternic, dar neuman şi lipsit de măreţie personală. Ştefan e marele domn prin voinţa unanimă a Moldovei, şeful de stat care a condus cu înţelepciune vreme de 47 de ani ţara, eroul neînfricat şi drept, autocratul care dintr-o viziune superioară a necesităţilor ţării, încearcă să-şi prelungească voinţa după moarte. Dar trupul e şubred şi nu mai ascultă, şi tragedia domnului începe în momentul cînd el îşi dă seama că, în lipsa persoanei lui fizice, voinţa lui uriaşă nu va mai fi respectată. Măreţia lui Ştefan e reală şi completă ; lui nu i se pot cunoaşte slăbiciuni omeneşti. Pînă şi duşmanii lui sînt siliţi să-i recunoască măreţia. Cine sînt duşmanii domnului ? Sînt duşmanii voinţei lui, trei boieri, care complotează împotriva ei : paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan, jitnicerul

Stavăr. Dar pentru că acea voință n-a urmărit și nu vrea decît binele Moldovei, conspiratorii sînt odioși.

Și în drama *Iulius Cezar* de Shakespeare sînt trei conspiratori principali : Brutus, Cassius și Casca, dar complotul lor urmărește salvarea republicii și ca atare fapta lor are o coloratură oarecum eroică.

Și într-o dramă și în cealaltă conspiratorii sînt cunoscuți încă din primul act : ei își arată nemulțumirea față de starea de lucruri la care s-a ajuns. În actul I, scena 7, paharnicul Ulea se arată dezamăgit de Ștefan, care „nu mai e Ștefan", ci „umbra marelui Ștefan" și de aceea ei nu sînt de acord cu planul în legătură cu Pocuția. În actul I, scena 2 din *Iulius Cezar*, Brutus refuză să urmeze cortegiul triumfal al lui Cezar și-și arată temerile, lui Cassius :

„Mă tem ca nu cumva poporul
pe Cezar rege să-l aleagă".

Iar după aceea, Cassius expune lipsa de merite personale de care suferă Cezar și se miră de starea deosebit de înaltă la care a ajuns. El povestește două împrejurări în care Cezar i s-a arătat plin de slăbiciune omenească : odată cînd s-au aruncat în Tibru și lui Cezar i s-a făcut frică și altă dată cînd l-a văzut în Spania, bolnav :

„...Și iată zeul tremura
Culoarea părăsise buzele-i mișele
Și ochiul lui ce îngrozește-o lume
Pierduse strălucirea-i — l-am auzit gemînd".

(Act. I, sc. 2)

Pe boierii conspiratori din *Apus de soare* îi supără tocmai mărirea lui Ștefan. Paharnicul Ulea spune : „Bietul Domn ! Mare a fost că de mărirea lui nu mai sufla

nici un boier...“ Iar într-un schimb de replici, în actul III, stolnicul Drăgan și jitnicerul Stavăr încearcă și ei să afle cusururi domnului :

„*Stolnicul Drăgan* : A fost bun, ... nu zic...
Jitnicerul Stavăr : Și drept...
Stolnicul Drăgan : Cu țara, da...
Jitnicerul Stavăr : Pe noi ne-a cam scurtat...
Stolnicul Drăgan : Boier, răzăș, țăran supus, era tot una în fața lui...
Jitnicerul Stavăr : Moșiile le împărțea numai la ostași...
Stolnicul Drăgan : Din supuși își făcea răzăși, din răzăși boieri sadea.“

Resentimentele lor sînt personale și cu atît mai puțin întemeiate. Imputările ce i se aduc lui Cezar se referă la slăbiciuni reale, umane, pe cînd cele pe care i le fac boierii conspiratori lui Ștefan dovedesc tocmai dreptatea și vrednicia lui. Boierii se arată înciudați de lipsa de atenție cu care sînt tratați de domn ei și jupînesele lor, iar Ulea pare să caute și oarecare foloase personale de pe urma complotului. El ar vrea să intre între epitropii lui Ștefăniță, nepotul nevîrstnic al lui Ștefan, de aceea se împotrivește alegerii lui Bogdan ca domn.

Între conspiratorii romani, cel mai ambițios și cel care resimte mai amar inferioritatea lui față de înălțimea lui Cezar e Cassius :

„A noastre zodii nu-s de vină Brutus,
Ci mișelia care zace-n noi“.

De altfel, Cezar simte ce fel de om e Cassius și ce acțiuni poate întreprinde. El îl roagă pe Antonius să-l îndepărteze :

„Să fiu înconjurat de oameni graşi
Cu capul uns şi care noaptea dorm.
Flămînde-mi par privirile lui Cassius,
Gîndeşte mult : e primejdios acesta."

(Act. I, sc. 2)

Tot din privire intuieşte şi Ştefan calitatea morală a sfetnicilor săi şi felul faptelor pe care ei ar fi în stare să le săvîrşească. În scena în care se hotărăşte campania în Pocuţia, domnitorul, adresîndu-se viitorilor conspiratori le spune : „Tustrei ţineaţi ochii în pămînt, ştiind că mie nu-mi plac oamenii care se uită în jos. Frunţile sus..."[1]

În ceea ce priveşte semnele prevestitoare, acele semne fără de care aproape nu întîlnim dramă istorică, ele sînt menţionate şi într-o dramă şi în cealaltă tot de către conspiratori. În *Apus de soare*, Stavăr povesteşte lui Drăgan despre fenomene neobişnuite care s-ar fi petrecut în zilele acelea :

„*Jitnicerul Stavăr :* Ai auzit c-ast-noapte o bufniţă a ţipat toată noaptea pe castel.

Stolnicul Drăgan : Nu !

Jitnicerul Stavăr : Buha... ţipă, ţipă pînă despre ziuă... Cînd să zboare, o mîţă neagră haţ, ş-o mănîncă. Mîţa se spăla pe bot. Un vultur căzu săgeată şi înhăţă pe mîţă. Pe vultur îl săgetă un curtean, şi alergînd după vultur, curteanul căzu într-o prăpastie...

Stolnicul Drăgan : Ce-o mai fi şi asta ?

Jitnicerul Stavăr : Şi azi dimineaţă o vacă din vitele domneşti a sîngerat în şiştar, pe cînd o mulgea...

Stolnicul Drăgan : Ciudat !

Jitnicerul Stavăr : Luna s-a arătat c-un cearcăn roşu ; cîinii au urlat ; o femeie a născut un copil cu picioarele de ied !...

---

[1] *Apus de soare*, act. 1, sc. 7.

Stolnicul Drăgan : Urîte semne !

Jitnicerul Stavăr : Ş-acum privește... (se uită pe fereastra din dreapta).

Stolnicul Drăgan : Acușica era senin, fără pic de nori, și d-odată se bolovăniră nori negri cum e catranul, că se-ntunecă ca noaptea... Şi colo departe, departe, de unde izvorăște Suceava, cerul e roșu parc-ar arde o cetate.

Jitnicerul Stavăr : Privește... Vezi tu, un nor... ca un balaur ? Cu cap, cu gura căscată, cu aripile întinse... cum se repede să înghită p-un moșneag cu plete lungi... Vezi ?...“ [1]

Mai toate aceste semne sînt credințe populare vechi, bine știute de Delavrancea. Unele din ele se găsesc însă și în Shakespeare. În *Iulius Cezar*, tot un conspirator, Casca, îi povestește lui Cicero despre lucrurile nefirești care l-au uimit în noaptea aceea :

„Dar pînă-n noaptea asta niciodată
Furtuni să plouă foc eu n-am văzut...
Un sclav pe care după față-l știi,
Își ridicase-o mînă ce ardea
Ca douăzeci de torțe ; totuși mîna
Nu simțea focul și era neatinsă.
Apoi — și sabia-n teacă n-am mai pus-o —
Spre Capitol un leu îmi ieși-n cale
Ce mă privi ursuz trecînd-nainte
Și ieri a nopții pasăre ședea
În miezul zilei cocoțată-n piață
Văietîndu-se, țipînd...“

(Act. I, sc. 3)

Buha, cobitoarea pasăre a nopții, apare în amîndouă fragmentele citate, ca și cerul învolburat de furtună și aprins ca de foc. Iar astrele înconjurate cu cearcăne de lumină roșie apar în altă serie de semne vestitoare, în

[1] *Apus de soare*, act. III, sc. 5.

Hamlet, cînd Horațio amintește de semnele care au tulburat Roma înainte de moartea lui Cezar :

„Stele cu cozi de foc și-nsîngerate
Și catastrofe-n soare".

(Act. I, sc. 1)

Sigur că reminiscențele shakespeariene sînt mai numeroase decît atît, mai ales în unele replici sau fraze pline de avînt, de elevație, ca aceea pe care o rostește doamna Maria în așteptarea voievodului : „Cîntați păsări ale cerului, nepăsătoare la durerile noastre. A căzut omătul, a suflat vîntul de primăvară, au încolțit mugurii, a dat frunza, au spuzit florile, a legat iarăși rodul... Și toate numai pentru voi. Partea noastră ? Răbdări și lacrimi."[1]

Plină de realism dramatic e și replica pronunțată de Ștefan cînd aude de complot prin gura Oanei : „Nici n-au treierat grîul din care să-mi fiarbă coliva și mi-o și împart" [2], replică ce amintește lui Victor Eftimiu de cuvintele lui Hamlet : „Nici nu se răciseră bine mîncările praznicului și le-au folosit la ospățul de nuntă" [3].

Tot Victor Eftimiu mai crede a descoperi și alte reminiscențe : femeia neagră (asociată probabil faimoasei *dark lady* din sonete — n.n.) care dă tîrcoale castelului, norul care se preface în balaur, furtunile ad-hoc. În general, cam la aceste elemente se mărginesc înrîuririle shakesperiene în *Apus de soare*, înrîuriri care nu au alt scop decît acela de a sluji concepției autorului despre erou.

În *Viforul* bîntuie o pală de nebunie care răstoarnă lucrurile din matca lor și care seamănă cu vijelia la fel de răsturnătoare a adevăratelor valori din *Regele Lear*. Un scelerat, Ștefăniță, care reunește în el ticăloșia lui Edmund, bastardul lui Glocester și pe aceea a fetelor mai

---

[1] *Apus de soare*, act. II, sc. 1.

[2] *Ibidem*, act. II, sc. 11.

[3] Victor Eftimiu : *Apus de soare* în *Magia cuvintelor*, ed cit., p. 247.

mari ale regelui Lear, dezleagă vînturile nebune care vor împinge la deznodămînt tragic piesa. Ca Edmund, Ştefăniţă vrea să alunge din faţa ochilor săi pe cei mai mari şi mai buni decît el, instaurînd domnia nedreptăţii şi a bunului plac ; ca Regan şi Goneril, pe lîngă crima comisă faţă de un părinte sufletesc, şi el se face vinovat de încălcarea credinţei de soţ prin dragoste nelegiuită. Viciile fundamentale care infestează atmosfera sînt aceleaşi în *Viforul* ca şi în *Regele Lear*, suferinţele celor buni sînt asemănătoare şi dau un sumbru colorit dramei istorice, iar pedeapsa răilor va veni de asemenea inexorabilă. Astfel, echivalenţa universului moral din *Viforul* cu cel din *Regele Lear* este vădită.

Şi atmosfera este asemănătoare în amîndouă dramele. Furtuni şi ploi bîntuie în noaptea rătăcirii lui Lear, ploaia şi furtuna ameninţă în scena uciderii lui Cătălin la vînătoare. Un aer de pustiire, de dezolare apasă pretutindeni.

Dacă în *Apus de soare* măreţia personajului central copleşea pe celelalte, în *Viforul*, micimea domnului Ştefăniţă, dimensiunile lui, într-un fel subumane, îngăduie celorlalte figuri să păstreze un caracter dramatic, impresionant. Printre toţi se ridică bătrînul portar al Sucevei, Luca Arbore, falnică rămăşiţă de mărire şi înţelepciune din vremea slăvitului Ştefan Vodă. Mai ales în Arbore vrea să lovească Ştefăniţă pentru că îi aminteşte prea mult de gloria trecută a bunicului său şi bătrînul îşi vede ucis copilul Cătălin, se vede batjocorit şi învinuit pe nedrept de trădare, ca la sfîrşit să fie condamnat la moarte prin simplul capriciu al domnului. În momentele cele mai tragice, Arbore aminteşte cu putere de Lear, regele nefericit, alungat de copiii săi. Analogia este izbitoare în ciuda deosebirii esenţiale dintre cei doi : Arbore suferă pentru atitudinea lui etică şi politică pozitivă, în vreme ce Lear, orgoliosul monarh, îndură consecinţele nesăbuirii sale. La moartea lui Cătălin, bătrînul e uluit de durere : „Şi nu plîng... Uitaţi-vă la mine că nu plîng, că nu pot să plîng!...

Împrumutați-mi lacrimile voastre să plîng la capul lui Cătălin al meu ! O lacrimă, numai una !... Ah !..." [1]

Prin stăruința asupra plînsului, fragmentul se aseamănă cu o replică a lui Lear, lovit de nerecunoștință, deși aci nu mai e vorba de neputința personajului de a plînge, ci de dorința lui de a-și stăpîni durerea :

„Aha, credeați că plîng ? Eu nu voi plînge
Deși de plîns nevoie am atîta !
Dar inima în mii și mii de cioburi
Mi-aș sparge-o mai curînd decît să plîng."

(*Regele Lear*, act. II, sc. 4)

În actul al III-lea, bătrînul portar al Sucevei, acuzat de Ștefăniță de trădare, se adresează tuturor, cerîndu-le să-l privească, să vadă ce s-a ales din trecuta lui mărire : „Uitați-vă la mine... Ce-am ajuns ? Umbra rătăcitoare printre crucile unei mînăstiri, cînd la capul uneia, cînd la capul alteia..." [2]

La fel, Lear, după prima ciocnire cu Goneril, le cere celor din jur să-i spună dacă mai e sau nu el Lear cel de altă dată :

„Mă știe vr'unul dintre voi, sînt Lear ?
Ori bietul nu mai e în toată firea ?
Ori poate i-o fi somn și-n somn visează ?...
Au cine-mi poate spune cine sînt ?"

(*Regele Lear*, act. I, sc. 3)

Dar mai ales apariția lui Luca Arbore în actul III este izbitoare prin asemănarea cu aparițiile lui Lear. Indicația scenică spune : „Luca Arbore îmbrăcat în negru, cu fața arsă, cu capul gol și părul în oarecare neorînduială" [2]. Pînă și Ștefăniță e impresionat de înfățișarea lui și-l întreabă :

---

[1] *Viforul*, act. II, sc. 8.

[2] *Idem*, sc. 7.

„Ce nu-ți acoperi capul, Arbore ?“

Iar el răspunde : „Lasă, Măria Ta, să-l ude ploile, să-l viscolească zăpada și să-l bată soarele, cum l-a bătut și Dumnezeu.“ [1]

La fel, după durerea lui, Lear pornește cu capul gol prin furtună. Unul din personaje spune :

„Își smulge părul alb în uraganul
Ce zguduie cu furie văzduhul...
El fuge-n capul gol și cheamă moartea.“

(*Regele Lear*, act. III, sc. 1)

Iar credinciosul Kent îi atrage atenția :

„Și-n capul gol ? Prea bunule stăpîne
În preajmă-i o colibă.“

Nu numai semnul durerii este același, dar și lupta cu elementele este sugerată de replica lui Arbore. Iar reproșurile făcute nerecunoștinței domnului, de cel care a fost tatăl său spiritual, sînt la fel de amare ca imputările tatălui regal izgonit, către fiicele sale. Mai puternice sînt învinuirile pe care, înainte de moarte, vornicul Carabăț, înțeleptul, le aruncă domnului : „ucigînd pe Arbore de două ori, o dată cînd ai ucis pe fiu-său, a doua oară cînd ai scornit vicleșugul cu cartea, o dată că ți-a fost părinte cînd erai mic, a doua oară că ți-a pus coroana pe cap, lăsîndu-ți moștenirea strămoșilor tăi neclintită, lacom de slava cu care ar fi dorit să te vadă încununat“ [2]. Și mai departe accentele de dispreț pentru lipsa de omenie a lui Ștefăniță Vodă se intensifică : „Unde să fie mila... Rugina stă pe fier, scoarța pe copaci, lumina-n soare, apa-n rîuri și-n mări și mila-n suflete ! Mila Măriei Tale unde-ar fi ? În suflet ?... Ai abur, n-ai suflet !“

În *Regele Lear*, Glocester vorbește la fel fiicei scelerate care și-a alungat tatăl :

---

[1] *Viforul*, act. III, sc. 5.

[2] *Idem*, act. III, sc. 7.

„E fiindcă mai lipsea să scoți cu ghiara
Doar ochii, Doamnă, bietului tău tată,
Iar sora ta barbară colți de fiară
În carnea lui de rege să înfigă !
Și marea de atîtea uragane
Sub fruntea lui pleșuvă adunate
Urca pînă la ceruri de revoltă,
Să stingă toate torțele din stele
Cînd inima bătrînului pribeag
Făcea să plîngă cerul în puhoaie...
O haită de urla la ușa voastră
Pe-o noapte-așa de crîncenă — spuneai :
«Vai, bieții lupi, deschide-le, portare»...“

(Act. III, sc. 7)

Interesant ni se pare faptul că descoperim o idee asemănătoare la Delavrancea și la Shakespeare, aceea a inferiorității umane a personajelor scelerate Ștefăniță și Regan. Shakespeare face marea și cerul să plîngă de mila izgonitului, în timp ce fiica lui a fost incapabilă să simtă omenește, iar Delavrancea arată că mila care în ordinea naturală trebuie să fie inerentă sufletului omenesc, lipsește Domnitorului care astfel se înscrie într-un regn inferior, neavînd suflet, ci abur. Această deosebire o mai face Delavrancea și în *Apus de soare*, atunci cînd Ștefan vorbind despre calul său, Voitiș, îi atribuie suflet nu abur, și în *Luceafărul*, cînd se spune că trădătorul Mihu n-are suflet, ci abur.

Nu lipsește din *Viforul* nici Nebunul care vine să dăruiască desfășurării acțiunii tragice momente de odihnă și care capătă și el tratare autohtonă. E vorba de Mogîrdici, măscăriciul bețivan, care apare prima oară în actul I, scena 5, după sfatul dramatic cu privire la Pocuția, a doua oară în timpul scenei în care e ucis la vînătoare Cătălin Arbore, iar a treia oară și ultima în actul III, scena 4, între scena în care Oana înnebunește și aceea a judecării lui Arbore. Într-un fel și despre el se poate spune că e pierdut pe drum, fiindcă nu mai apare după aceea. O

Scanned with OKEN Scanner

tiradă a lui Ştefăniţă într-un anumit moment, atunci cînd ţine în mînă aşa-zisa scrisoare a lui Arbore : „O ! Aprinde-te soare şi luminează încă p-atît şi tot pe dinafară vei lumina, şi tot pe jumătate...“ ne-a dus gîndul la cuvintele lui Kent în clipa cînd primeşte scrisoarea Cordeliei :

„Apropie-te, soare, ca o lampă
De lumea asta rea, să tălmăcesc
La raza ta prielnică scrisoarea...“

(*Regele Lear*, act. III, sc. 2)

Deşi dezvoltarea ideii va fi alta, totuşi invocaţia soarelui şi mai ales momentul tiradei ne par comune.

Dar reminiscenţele shakeaspeariene ni se par a nu se mărgini în *Viforul* la cele din *Regele Lear*. Blînda nebunie a Oanei, de pildă, aduce cu nebunia purei Ofelia din *Hamlet*. Judecata dreaptă a Oanei se frînge după ce aude de la doamna Tana că dragul ei Ştefăniţă i-a ucis soţul. Ofelia înnebuneşte după ce Hamlet, pe care-l iubea, i-a ucis tatăl. Oana amestecă în cuvintele fără şir amintirea lui Ştefan, a lui Cătălin şi a micului Ştefăniţă ; Ofelia vorbeşte despre tatăl ei şi despre dragostea ei trecută. Intrarea Ofeliei, în actul IV, scena 5, „îmbrăcată ciudat cu paie şi flori“ e privită cu durere de regină, de rege, de Horaţio şi Laerte. Oana îşi face prima apariţie după nebunie, „cu părul în dezordine, şi peste rochia neagră încinsă c-un curmei de teiu“ în scena 6, din actul III, în faţa doamnei, a domnului şi a boierilor de sfat. Analogia cu Ofelia este posibilă doar în acest act şi în această scenă, deoarece, mai tîrziu ea va căpăta un aer mai mult de sibilă, rostind cuvinte profetice, împrumutate *Bibliei*, deşi va trăi cufundată în trecut. Tot un personaj de factură oarecum shakespeariană e şi logofătul Trotuşanu, înţeleptul care a învăţat filosofie grecească de la dascălul Isocrat Candiotul. Deşi personajul nu trăieşte, nu are suficient contur, totuşi e interesant, prin gîndirea lui. El exprimă o filosofie des întîlnită în drama shakespeariană. Logofătul face totdeauna deosebire între esenţa lucrului şi apa-

rența lui, fie că vorbește despre o frunză, fie că se referă la o viață omenească sau la un fenomen moral sau intelectual. Iată cîteva frînturi de replici caracteristice pentru Trotușanu :

„*Trotușanu :* ...(Rupe o crenguță) Știi tu ce e asta ?
Vistiernicul Sima : O creangă de brad.
Trotușanu : Așa ți s-arată..."

Sau mai departe cînd Carabăț spune „De ce ți-e scris nu scapi", Trotușanu răspunde „Și credința e o arătare a minții". Bineînțeles, nici unul dintre ceilalți boieri nu se arată de acord cu filosofia lui, care rămîne astfel o ciudățenie, ba vornicul înțelept Carabăț încearcă să-l dezarmeze cu întrebări de bun simț, ca de pildă : „Dar tătînă-tu ce-ți dete, Logofete ?" La care filosoful răspunde tot așa de neînțeles : „Arătarea vieții".

Și la Shakespeare se întîlnesc mulți înțelepți de felul acesta, a căror gîndire e departe de simțul comun. Unii sînt pedanți ca Byron *(Zadarnicele chinuri ale dragostei)*, alții melancolici ca Jack *(Cum vă place ?)*, alții stăpîni pe tainele cerului și pămîntului ca Prospero *(Furtuna)*. Și în *Regele Lear* găsim cîteva replici în felul celor date de Trotușanu, exprimînd o filosofie asemănătoare. Regele, în actul al III-lea, scena 4, se referă la *lucrul în sine*, iar în ultimul act, în ultima scenă, cînd Kent afirmă :

„Trăim sfîrșitul lumii..."

Edgar, fiul lui Glocester, îi răspunde :

„Sau icoana
A ceea ce va fi sfîrșitul lumii..."

Personajul acesta, logofătul Trotușanu, e din nou întîlnit în ultima piesă a trilogiei, *Luceafărul*, mult sub nivelul primelor două drame. Aci el apare și mai palid, dar își menține felul de a gîndi, mereu contrazis de boieri

Scanned with OKEN Scanner

și de domni, reprezentînd o concepție activă și populară despre viață. Cînd el pronunță cuvintele „Viața este un vis"... [1] cărora deși le cunoaștem o sorginte spaniolă, ne îngăduim a le considera totuși plecate din sursă shakespeariană (poate din *Fortuna* : „sîntem făcuți din plămada visului și mărunta noastră viață este înconjurată cu somn"), voievodul Petru Rareș îl mustră în numele patriotismului care cere jertfe. Iar mai departe, cînd logofătul face teoria superiorității neființei, Rareș îl declară, în numele aceluiași patriotism activ, stricat, de învățăturile grecești. Fiindcă și Rareș era menit a fi o mare figură problematică în concepția lui Delavrancea, dar e lipsit de substanță dramatică.

Mogîrdici, măscăriciul din *Viforul*, e regăsit în *Luceafărul*, la început ca un fel de amestec de Falfstaff și Pistol, gras, bețiv, mîncău și lăudăros, „burduf pe două picioare", „bețiv fudul", cu nasul „roșu ca un ardei" sau „vînăt ca orșavul", apoi transformat în războinic sub influența exemplului domnului Rareș.

Impresionantă prin asemănarea cu prima scenă din *Hamlet* este prima scenă din *Luceafărul*. Pe meterezele cetății Suceava, ca pe terasa castelului Elsenor, patru ostași, Sandomir, Cremenea, Corbea și Mogîrdici, ca și Francisc, Bernardo, Marcelo și Horațio stau de vorbă despre cele ce se petrec în țară. Răceala nopții, luatul parolei, strălucirea stelelor și cîntatul cocoșului sînt toate elemente comune dramei engleze și *Luceafărului* ca și sentimentul de așteptare trezit de cuvintele oștenilor.

Încă o scenă de structură shakespeariană ar putea fi văzută în scena a 5-a, din actul al III-lea, care se petrece chiar în marginea cîmpului de bătaie, ca în toate dramele istorice ale lui Shakespeare, așa încît tot timpul intră pe scenă ostași în toiul luptei.

Din cele cîteva exemple de înrîurire shakespeariană, asupra dramaturgului român se pot trage concluzii îmbucurătoare cu privire la ceea ce înseamnă pentru un ade-

[1] *Luceafărul*, act. II, sc. 3.

vărat creator însușirea și dezvoltarea unor experiențe anterioare deosebit de prețioase. Deși nimănui nu-i poate trece prin gînd compararea valorii absolute a dramelor lui Shakespeare și Delavrancea, totuși e interesant de văzut cum autorul trilogiei și-a însușit unele elemente ale celei mai strălucitoare drame engleze și le-a topit în opera lui, subordonîndu-le necesităților creării unei drame românești istorice plină de filosofie și culoare națională. Departe de a se lăsa copleșit, Delavrancea a mers pe propriul său drum, național și popular, folosind din cînd în cînd cîte unul din indicatoarele lăsate în urmă, de „cel mai mare călător al dramaturgiei universale".

Scanned with OKEN Scanner

ȘTEFAN PETICĂ ȘI PRERAFAELITISMUL ENGLEZ

Numărîndu-se printre „singuraticii copii ai poemelor", apăruți mai cu seamă în împrejurările știute de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și trecuți, cum tot el spune, prin viață „fără bucurii", Petică a dorit frumusețea ca pe o consolare, ca pe o unică plăcere, îngăduind evadarea dintr-o lume de contradicții, de nefericire, în aceea de exotică bogăție a rimelor „grațioase și mîndre". Complicata lui evoluție politică vorbește despre căutările lui în afară, pe planul existenței chinuite și nesigure. Trăind într-o vreme în care, cum spunea, „se sfărîmau idealurile cu pornirea furioasă cu care trebuie să se fi dărîmat odinioară idolii de pe altarele lor de marmură albă" [1], Ștefan Petică a fost unul dintre acei poeți care-și caută cu neliniște și împlinirea viziunii lăuntrice pentru a sluji eficient arta și viața. A fost un romantic întîrziat care-și aducea mereu aminte de marile idealuri și marile bătălii ale generației lui Hugo [2], de ruinele orgolioase cîntate de Grigore Alexandrescu și alți înaintași pe care i-a iubit. Dar vremea încrederilor și idealurilor trecuse în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și contemporanul simboliștilor a îmbrăcat culorile lor atît de variate, încer-

---

[1] *Argument* la volumul *Fecioara în alb*, *Opere*, Fundația pentru literatură și artă, 1938, p. 29.

[2] Vezi aluzia la seara lui *Hernani*: *Literatură și scandal* în vol. *Opere*, Fund. pt. lit. și artă, 1938, p. 338.

Scanned with OKEN Scanner

cînd să arunce mărgăritare din poezia inimilor lor peste proza josnică de toate zilele, să se sugestioneze că „iluzia e mai frumoasă decît faptul împlinit.“ [1]

Toate imperfecțiunile, toată cenușa cotidianului putea să fie, în concepția lui, compensată de perfecțiunea palpabilă a operelor de artă durabilă, care întruchipează dorințele clare, frumoase [2]. Setea de frumusețe a lui Petică a încercat să se astîmpere în urmărirea mai tuturor esteticilor contemporane, care de care mai dificilă și tinzînd să iasă din lumea reală, să abandoneze viața socială. Întinsa cultură a poetului l-a făcut să intre adînc în cîteva literaturi mari, franceză, italiană, germană, engleză și rusă, din care citează și la care se referă cu o seriozitate și o înțelegere neobișnuite. Și esteticile moderne și toată poezia nouă l-au pasionat pe Petică în măsura în care îi puteau oferi răspuns la întrebările constrîngătoare ale propriei sale arte, care coexistă cu o gîndire estetică destul de neobișnuită la noi. Pe măsură ce înainta în creația poetică, el dorea nu numai să înțeleagă resorturile acestei opere, să le pună de acord cu cerințele artei contemporane, dar să și facă utilă din punct de vedere social lucrarea sa. Petică a fost un fervent simbolist, dar din acea generație care vedea în simbolism o răzvrătire superioară împotriva unei lumi supuse urîțeniei și nedreptății. Superioritatea simbolismului asupra tuturor celorlalte curente i se părea lui Petică a deriva din introducerea acelor „idei multe și noi, cugetări semețe și revoluționare“ [3]. Și poezia lui a fost una din acele încercări de a reintroduce în societate frumusețea care pierise o dată cu dezvoltarea capitalismului, o încercare plină de elanuri dar și de triste ți, fiindcă luciditatea socialistului Petică înțelegea, pe sub zborul fanteziei, singularitatea, zădărnicia gestului său în acel moment istoric.

---

[1] *Magia primăverii*, ibidem, p. 342.

[2] *În rătăcire*, ibidem, p. 311.

[3] *Critica noastră literară*, ibidem, p. 364—365.

Evoluînd între necesităţile unei arte noi, care să exprime tot mai desăvîrşit potenţialul liric, individual, şi între eficienţa socială a acestei arte pe care o dorea, Petică s-a apropiat de prerafaelitismul englez. I s-a părut că găseşte aci, măcar în parte, cîteva din ţelurile unei arte care să răspundă la unele întrebări fundamentale : despre natură, despre frumos, despre bine, despre educaţia estetică în corelaţie cu necesităţile evoluţiei sociale. I s-a părut a vedea mai ales în estetica Prerafaeliţilor un semn de schimbare, de înnoire, într-un amestec foarte caracteristic de socialism utopic şi estetism, în orice caz de subordonare a artei faţă de viaţa socială.

Petică găsise în John Ruskin, pe care-l numeşte „dulcele şi tristul cugetător englez", un glas care vorbise despre stări de lucruri urîte şi dureroase din Anglia, ţara cea dintîi a industrializării şi deci în care frumuseţea fusese cea dintîi alungată. Despre Ruskin, poetul român a vorbit destul de des, ca şi despre alcătuitorii mişcării prerafaelite engleze în general şi anume Charles Algernon Swinburne, Dante Gabriel Rossetti, William Morris, Burne Jones, în articole ca *Poezia nouă*, *Critica noastră literară*, dar mai cu seamă în *Estetismul lui Ruskin*, publicat în *Noua Revistă Română* (1, II, din 1900).

În acest din urmă articol cunoştinţele adînci ale lui Petică despre opera şi ideile criticului de artă englez se strîng într-o scurtă sinteză în jurul ideii de înrîurire multilaterală a culturii şi care a operat egal în toate tărîmurile, fără preponderenţă specială a vreunuia din ele. Adică la Ruskin activităţile de filosof al naturii, de estetician, de critic de artă, de moralist, de sociolog, sînt egale între ele şi au o importanţă la fel de mare înlăuntrul sistemului său de gîndire, deşi punctul de plecare este cel estetic. În cîteva fraze, Petică reface demonstraţia ideilor fundamentale ale esteticianului englez, scoase din operele lui de căpetenie, adică din *Modern painters*, din *Seven lamps of architecture* şi din *Stones of Venice*. Despre *Modern painters* mai pomeneşte Petică de altfel şi în articolul *Critica noastră literară* (*România jună* — 10, II,

1900), iar aluzii la arta venețiană, la stilurile ei amestecate, gotic, bizantin, romanic despre care vorbește Ruskin în *Stones of Venice* se întîlnesc și în *Arta națională* și în *Stavropoleos* și în atîtea altele. De la estetică la morală și la societate, gîndirea lui Ruskin e refăcută cu fidelitate, cu cuvinte care uneori îi aparțin. Iată de pildă un fragment edificator în legătură cu stricarea acelei armonii a liniilor naturale care formează temelia concepției estetice a lui Ruskin : „Această frumusețe ideală a fost stricată, pîngărită și batjocorită de progresul capitalist. Capitalismul a distrus frumusețea și armonia liniilor, căci el a prefăcut văile în gropi de cărbuni, el a stricat puritatea liniilor munților, tăind și săpînd mine și tunele, el a umplut potecile înflorite de odinioară cu praf negru și asfixiant, el a desfrunzit pădurile verzi înecîndu-le în fum de uzine. Pe unde a trecut capitalismul, frumusețea a pierit, pe unde a pierit frumusețea, a pierit și morala. N-a rămas în urmă decît o clasă trîndavă și luxoasă, care nu face nimic, nepăsătoare față de artă, batjocoritoare față de ideal, și o clasă săracă și istovită de muncă și de suferință, care nu are timpul și nici libertatea de suflet trebuincioasă pentru a pricepe și a iubi arta."

Pentru orice cititor, familiarizat cît de cît cu teoriile ruskiniene, aceste rînduri sînt întru totul expresive, ele purtînd pecetea certă a familiarizării criticului român cu desfășurarea ideilor la teoreticianul prerafaelitismului englez. Dar Petică nu se oprește la această relatare exactă. El merge mai departe, urmărind modificările suferite de doctrina prerafaelită chiar la unii din adepții ei. Așa de pildă, Swinburne îi pare a comite o abatere și o decădere de la dreapta îmbinare a artei, moralei și sociologiei, în măsura în care neagă însemnătatea morală a teoriilor estetice și le restrînge „numai la partea privitoare la tehnică" [1]. În continuare, Petică subliniază momentul negării lui Ruskin de însiși urmașii săi, de școala estetismului lui Oscar Wilde, care lasă la o parte însemnătatea

[1] *Estetica lui Ruskin*, ibidem, p. 354.

socială a artei și dragostea de natură, și face o operă dominată de egoism și artificialitate, o operă în care ceea ce are un interes primordial este latura de rafinament tehnic, de introducere mai ales în literatură a procedeelor intime ale artelor plastice. Cu inteligență, cu măsură, Petică recunoaște, în spiritul dialecticii, necesitatea pentru evoluția artelor, a acestui moment de negație a unor mari idei, care a însemnat însă o adîncire a mijloacelor expresive ale poeziei și mai ales a culorii.

Și gîndindu-se la apariția, și aceasta necesară, a unei viitoare școli de esteticieni care să nege momentul negației anterioare, a lui Ruskin de către estetiști, poetul român afirmă cu tărie reluarea inevitabilă, pe un alt plan, de sinteză superioară a antinomiilor de pînă atunci, reluarea ideilor sociale și morale fără de care o mare artă nu poate să vieze. El vorbește necontenit despre caracterul social al emoției estetice, despre latura socială a frumosului pe care o vede mereu crescînd. Iar meritul școlii de esteticieni pe care o întrevede în viitor este acela de a alătura, la perfecțiunea tehnică odată cîștigată, valoarea morală a artei și de a răsturna ceea ce constituise pentru Wilde și discipolii săi indiferența socială a artei.

Firește, exemplele întîlnirii lui Petică cu prerafaelitismul englez sînt mult mai numeroase și mai întotdeauna elogioase. Atît de convins era de superioritatea curentului acestuia din punct de vedere al coordonării socialului, moralului și esteticului în artă, încît a dorit să adapteze prerafaelitismul la cultura românească, dîndu-i o puternică pecete autohtonă. Ideea lui de căpetenie era, în lumina informației bogate literare și estetice pe care și-o însușise, că poezia noastră, că arta noastră trebuie să crească, din propriile ei resurse, pînă la înălțimea poeziei contemporane. Coeziunea dintre ideea estetică și cea socială, politică și morală în spiritul artei moderne i se părea a fi într-adevăr eficientă numai într-o formă de poezie superioară. Ideile sociale și politice „pure care-și avuseseră, spune poetul, rostul lor odinioară“ [1], au dispă-

[1] *Poezia nouă*, ibidem, p. 374.

rut pentru că arta prin care se exprimau era o artă inferioară.

Și ceea ce preconizează Petică este o poezie susținută de mijloacele tehnice cele mai moderne, o poezie în care să se refacă sinteza tuturor artelor, dar să stăpînească mai cu seamă mijloacele specifice ale artelor plastice. Ideea era prin excelență prerafaelită, deoarece curentul începuse prin critica plastică a lui Ruskin și prin poeți care în același timp erau pictori, ca Dante Gabriel Rossetti, unul din conducătorii mișcării.

Și căutarea acestor valori plastice se făcuse în prerafaelitismul englez, prin orientarea spre gotic, spre arta creată de Evul Mediu și de primitivii dinaintea Renașterii, cei mai simpli, mai puternici, mai expresivi. De fapt, era o nouă evadare, ca aceea, anterioară a romanticilor, într-o lume pe care artiștii o considerau plină de tainice forțe, de armonii dominate de masele arhitectonice ale catedralei gotice și de simbolismul naiv al picturii primitive.

Ștefan Petică începe la noi, în aceeași direcție, preocuparea pentru artele plastice care vor constitui, mai cu seamă în proza sa, un adevărat univers stilistic. Opera literară însăși ar dori poetul să capete perfecțiunea statuară. O dată, definea un discurs a lui Macedonski drept o operă arhitecturală, o marmură ieșită din mîna unui maestru antic [1]. Altă dată vorbea despre plastica mișcărilor armonioase ca despre „singura frumusețe în stare de a traduce și de a sugera visuri adînci, mistice și voluptoase“ [2]. Tot ce izbutește a se întrupa în valori plastice are viabilitate, fie că e vorba de culoare pe care poetul simbolist punea atîta preț, fie de volumele nobile, armonioase.

Pînă și evocarea femeii iubite capătă acea pondere plastică resimțită tactil ca în pictura și poezia prerafaeli-

[1] *O seară la Macedonski*, ibidem, p. 296.

[2] *Magia primăverii*, ibidem, p 343.

ților. Și urmele lui Dante Gabriel Rossetti se simt în cîteva imagini construite de Petică, în care iubita e înfățișată în chipul Beatricei din *Vita nuova* [1].

Îndrăgostiții dezamăgiți sînt asemenea unor „Statui de piatră zvîrlite de un nebun într-o grădină vrăjită“ [2]; albe statui de nimfe populează lumea după care poetul tînjește; luna însăși are gesturi superbe de zeiță greacă. Uneori te-ai putea crede într-un univers parnasian ori neoclasic, dar de îndată Petică se întoarce spre matca prerafaelită, spre simbolurile ei caracteristice, printre care catedrala este unul din cele mai complicate, care trebuie citit ca un text plin de hățișuri, de la forma generală și pînă la ultimul detaliu de cizelură. Dar catedrala gotică nu se găsește pe tărîmurile noastre și Petică, în afara referirilor sale livrești care-l poartă peste universul culturii europene, dorește, cum spuneam mai sus, să autohtonizeze prerafaelitismul. Și atunci el se întoarce nu spre gotic, ci spre arta noastră veche bizantină și spre produsele ei primitive, impresionante. Articolul despre biserica *Stavropoleos* ni se pare una din încercările cu totul caracteristice ale poetului în acest sens. El urmărește, păstrînd bineînțeles toate proporțiile, detaliile de construcție, de sculptură, și mai ales de pictură, după tehnica cu care Ruskin studiase monumentele Veneției în opera mai înainte citată, *Stones of Venice*.

Din analiza minuțioasă reiese ideea generală la care Petică subscrie, ideea păstrării tradiției în artele plastice care numai astfel pot să mai impresioneze. Poetul pe care întunericul bisericii bizantine, „noapte adîncă și grea“, îl predispune la vis, vorbește astfel despre semnificațiile artei bizantine: „Ceea ce se căuta în această artă nu era niciodată o expresie deosebită, un semn de duioșie, milă sau iubire, ci numai reprezentarea convențională și tradițională a feței, așa după cum o stabiliseră canoanele sfinților părinți. Lumea se obișnuise cu această tradiție

[1] *Idilele din mansarde*, ibidem, p. 314.
[2] *Cei doi solitari*, ibidem, p. 286.

și-o apropiase și între sufletul său și tablourile artiștilor se stabilise o legătură puternică și tainică. Un cap de Crist primitiv deștepta în mintea vechilor credincioși o întreagă asociație de idei și efectul voit de artist era produs. Era un simbolism naiv, dar pe care tradiția îl popularizase și îl apropiase de mintea tuturor.“ [1]

Determinat de interesul pentru artele figurative și în același timp pentru tradiția lor veche la noi, Petică a intrat și în critica plastică, încercată mai cu seamă în domeniul sculpturii. Și în critica plastică, și în critica literară pe care a schițat-o, ca și în opera sa poetică așa de interesantă, Ștefan Petică a operat adeseori cu aceleași idei de obîrșie prerafaelită pe care a încercat să le împământească la noi. A fost o inițiativă originală care a pus încă o dată în valoare interdependența dintre literatura română și cele străine, o încercare de adaptare care însă nu s-a bucurat de răsunet prea mare și a rămas restrînsă la cercul poeților simboliști.

[1] *Stavropoleos*, ibidem, p. 379.

Scanned with OKEN Scanner

MODALITĂȚI ALE FANTASTICULUI ÎN OPERA LUI M. SADOVEANU

La scriitorii mari ai lumii, zonele de fabulos, de fantastic, sînt legate foarte strîns, deși subteran ori abscons, de viața de toate zilele, așa cum se întîmplă și în opera lui Mihail Sadoveanu. Ca un știutor dintre cei adînci de tîlcuri adevărate, prozatorul nostru a dat uneori și explicații, a sugerat alteori semnificații mai la îndemînă ori mai îndepărtate, cu surîsul pe buze, lăsînd pe cei din jur să-l creadă sau nu, într-o luminoasă și jucăușă ambiguitate.

Odată, în paginile din *Creanga de aur*, Sadoveanu încerca, de pildă, să interpreteze într-un anumit fel legătura dintre basm și realitate, dînd basmului sensul de rîvnă omenească superioară și de vis, de nădejde a adăogirii posibile a „minunilor", a acestei lumi de realizare a incredibilului, la eterna aspirație a oamenilor de rînd de a se înălța din negură către lumină, de a rupe farmecele și legăturile magice inferioare, de a dărîma idolii, de a spinteca haznalele, de a deschide comorile curate.

Aceasta este, fără îndoială, una dintre propriile interpretări ale scriitorului la modalitățile fantasticului, ipostaziat în opera sa în atît de felurite fețe. Și aceasta, a nevoii eterne de basm, se arată ca una din cele mai simple, mai ușor de înțeles. Pe de altă parte, mai spunea povestitorul cel învestit cu harurile neprețuite ale științei despre cele de sus, timpul și dorul țes, pe o frîntură de realitate mai veche, mai depărtată, desene și urzeli ciu-

Scanned with OKEN Scanner

date, ca niște adaosuri minunate, ca niște cristale de chiciură pe o ramură, ca niște flori de gheață pe un geam banal. Adaosul acesta înfrumusețează, transfigurează lucrurile comune într-un chip absolut necesar ființei omenești care va aspira întotdeauna spre taină și dezlegarea ei, spre cunoaștere nesățioasă, spre vîrfurile acoperite de pure, neatinse zăpezi ale absolutului.

În concepția lui Sadoveanu deci, unul din drumurile de la real la fantastic este și acela care înfrumusețează prin cristalizări succesive (dacă s-ar putea întrebuința aici vorba clasică a lui Stendhal despre iubire, chemată de analogia dintre obiectele comparației), drum care exprimă și nevoia de mit și nevoia de basm, nu într-o operă, nici în unele opere anume, ci are o semnificație mai adîncă și o structură mai puțin obișnuită, ținînd prin multe laturi de fabulosul mitic și deosebindu-se de ceea ce numim îndeobște fantastic la scriitorii literaturii noastre de sorginte europeană. Sîntem învățați, de secole încoace, cu groaza romanelor „negre", „gotice" englezești din secolul al XVIII-lea, pline de castele bîntuite de fantome, cu o recuzită scenică bogată în mijloace ale groazei ; cu viziunile de foc și cer înflăcărat, apocaliptic, ale preromanticului englez William Blake ; cu literatura de tenebre și vrăji a romanticilor nordici, englezi și germani, totuși plini de poezie și vis, cum ar fi Coleridge și Hoffmann ; cu investigarea vieții pînă în stratosfere și în străfundurile oceanelor, cu investigarea atentă și morbidă a hotarelor dintre viață și moarte, ca la Edgar Poe. Mai de curînd, încercările lui Wells și ale urmașilor săi din literatura științifică fantastică ne-au deprins cu produsele unei imaginații foarte libere care ar părea că prefigurează, cu datele aproximative ale posibilului prezent, un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, în care omul s-ar familiariza cu spații mai vaste interplanetare și chiar intergalaxice și ar izbuti să stăpînească timpul prin perfecționarea mijloacelor tehnicei.

Așadar spaime, terori, uimire, surpriză violentă, suspense pînă la șoc pricinuite de întîlnirea cu alte planuri

Scanned with OKEN Scanner

de existență, stări sufletești crepusculare de transă, personaje ireale, supranaturale, învestite cu cine știe ce forțe benefice ori malefice și atîtea alte efecte puternice constituie recuzita folosită în dozaje foarte variate de scriitorii de literatură fantastică. Iar atmosfera pe care o creează e de obicei considerată cu atît mai realizată cu cît e mai îmbibată de sugestie tristă, de presimțiri sinistre, de magice incantații care să favorizeze starea propice de receptare a unei astfel de literaturi. Nicăieri n-ai să întîlnești, ca la Sadoveanu, calm, umor firesc, seninătate. Într-adevăr, la acest scriitor român, lucrurile stau cu totul altfel, mai întîi îți face impresia că fantasticul nu ar fi construit cu intenție, ci intrarea în zonele sale s-ar produce în chipul cel mai natural cu putință și cu o acomodare instantanee care ar presupune o familiarizare mai veche sau din alte unghere ale ființei, cu aceste alte „realități".

Povestirea faptelor de existență istorică ori chiar actuală, din orice mediu, curge normal, întîlnindu-se doar cu luminile.

Începuturile operei sadoveniene, deși scăldate în atmosfera tipică a lumii artistului, adică în cețurile subțiri, în neclintirile aducătoare de amintiri și reflecții triste, sînt mai puțin permeate de elementele neobișnuite, în măsură să genereze fantasticul, fabulosul. E adevărat că o transparentă aură romantică învăluie volumele *Povestiri, Șoimii, Dureri înăbușite, O istorie de demult* și multe altele din primele decenii ale creației artistului. Și cîteodată, ca în *Crîșma lui Moș Precu,* se arată fărîme de fantastic folcloric : un solomonar mucalit ca Moș Gherasim care strînge grindina și poruncește balaurului, o babă care face farmece cu mult vestita ulcică din vechile credințe populare pentru a-și găsi un bărbat tînăr.

Dar toate se risipesc în umorul cu care Sadoveanu înconjură și scaldă aceste mărunte, antice și inofensive practici așa-zise magice.

Natura începe a avea frumusețe și a semnifica oarecari nebănuite puteri încă din primele opere sadoveniene,

dar abia mai tîrziu arată tainele pe care le ascunde și capătă sens, într-o coerență incredibilă aproape de forțe elementare, îndreptate în direcția bună. Pădurile sînt adevărate nuclee de viață mai intensă, mai concentrată, care se oferă adesea în chip compensatoriu oamenilor descumpăniți ori în suferință.

Iar destinele omenești, atît de șterse și triste, de îngropate în cotidianul sur, care trec pe paginile operelor de început pe sub ochii noștri ca florile ofilite, ca Haia Sanis sau Neculai Manea, și atîtea alte frunze în furtună, sînt privite cu ochi compasionat de autorul lor, dar abia mai tîrziu se vor integra în determinări superioare, cînd Sadoveanu va ajunge la o viziune închegată asupra lumii și evoluției ei, la o putere aproape demiurgică de a înțelege adevărurile fundamentale și tainele consemnate de cele mai vechi tradiții ale lumii.

În operele maturității, în cosmosul care se structurează unitar, subsumîndu-și natură și destin uman și forțe de tot felul, fantasticul constituie o zonă aproape tot atît de întinsă ca aceea a realului, dacă nu cumva și mai vastă, fiindcă înglobează cauze și finalități, legături și explicații, certitudini și un întreg sistem de compensații care reunește între ele făpturi și destine, evoluții aparent disparate, dar legate între ele strîns, fenomene și esențe, dîndu-le coerență și sens. Marele scriitor și-a descoperit adevărurile nu într-o lume a posibilului, cum se întîmplă adesea cu prozatorii autori de fantastic, ci în lumea existentului, luminată din cînd în cînd de străfulgerări esențiale, în calme, senine, firești revelații, hărăzite unora, fie ei copii, oameni sărmani, săraci cu duhul dar curați cu inima, ori, cel mai adesea, înțelepți.

De aceea, fantasticul se ipostaziază variat la Sadoveanu, în trepte, după dozajele utilității lui funcționale pentru demonstrarea esenței bune, dar tulburate din cînd în cînd de negre puteri, a lumii, după calitatea spirituală a celuia care primește revelația, făcînd salturi în lumină, adică înspre esențe.

Scanned with OKEN Scanner

În primul rînd, prin inocența lor, copiii sînt cei firesc vizitați de revelațiile fantasticului, ale supranaturalului. Și pentru restabilirea dreptății în lumea lor mică pot vorbi păsările și jivinele pămîntului, pot apărea zîne în păduri fermecate, dînd porunci ca în *Dumbrava minunată*, semne ale naturii bune. Aspecte ale unui fantastic mărunt, amestecat cu o șăgalnică simpatie, apar în mai mult sau mai puțin credibilele scene unde un asin se plînge stăpînului său că nu și-a primit de la hangiu rația cuvenită de ovăz, unde un măgăruș comunică gîndurile sale unui băiețel în *Ianoș Năzdrăvan*, sau niște iepuri se arată și vorbesc, în noaptea de Anul Nou, cu un bătrîn tare singur și care a recăpătat ceva din naivitatea și inima simplă a copiilor. Tot așa, un călugăr nebun și strîmb, Stratonic, primește și el mesagii de la păsări, în *Frații Jderi*, pentru a le transmite stăpînului său prea înțelept care conlucrează cu domnitorul Ștefan la istoria și zidirea spirituală a Moldovei.

În această zonă a fantasticului mărunt care se revelă inimilor de copii, perdeaua care acoperă legăturile de afecțiune și compasiune între toate făpturile lumii mici se ridică o clipă, lăsîndu-ne să întrevedem și alte semnificații în existență, decît acelea legate de țeluri strict utilitare.

Puteri mai mari zac sau se agită în natură, sursă a unui fantastic specific în opera sadoveniană, ajunsă în plenitudinea ei. Balaurul furtunilor, puhoaiele apelor, bulboanele răzbunătoare, pădurea mult știutoare, mai ales, sînt în atîtea pagini din *Hanu Ancuței* și alte opere mari, adevărate forțe magice care-l însoțesc pe om, vestindu-l, ascunzîndu-l, apărîndu-l, răzbunîndu-l, dacă el poate pricepe tainica limbă a făpturilor și stihiilor. Uneori acestea se stîrnesc din pricini misterioase și săvîrșesc o operă justițiară ; alteori ele sînt mărturii ale vechimii unor locuri, păstrătoare ale unor legi de coexistență armonioasă care nu pot fi încălcate fără grave consecințe și pedepse. Arhaice și sacre, aceste locuri au păstrat în incinta lor ori ceva din vîrsta de aur, din paradisiacele

armonii ale începuturilor, ori au fost locurile unor ritualuri magice îndeplinite de populațiile cele mai vechi și mai știutoare care au ridicat astfel în jurul lor nevăzute ziduri de protecție. Există la Sadoveanu o adevărată mitologie a pădurii sacre, generată de aceste zone magice, răspunzînd vechimii dacilor ori a pecenegilor, mai tîrziu, a populațiilor de pe pămînturile noastre atît de pline de taine ale începuturilor. Pădurea este păzită de cei pe care și ea îi ocrotește, și într-un schimb de afecțiune, se întîmplă ca, într-o noapte pe an, aceia să primească răsplata atașamentului lor față de locul minunat și a curăției lor sufletești. Astfel, Peceneaga (nume simbolic) aude, în cartea *Nopțile de Sînziene*, glasul pădurii și al vietăților ei care țin sfat, după spițele lor, ca într-o reinstaurată vîrstă de aur. Osebitele, înțeleptele glasuri se revelează pădurarului ca într-o mică epifanie a naturii, în noaptea de sînziene, în noaptea de Sf. Ion cap de vară cum spun țăranii noștri. Această noapte e reputată a avea valori magice. În timpul ei se petrec fapte și arătări peste fire, întîlniri ale sacrului cu profanul. Folclorul tuturor popoarelor, mai cu seamă al celor nordice, înconjură cu sărbători speciale această noapte de mistere, așa de prezentă în literatură, de la Shakespeare încoace. Marele englez lăsa să se vadă atunci jocuri de zîne și spiriduși, ca în piesa sa *Midsummer night's dream* (Visul nopții de sînziene). La Sadoveanu fantasticul se înfățișează aici ca o comunicare între două zone care s-au despărțit de mult, printr-o regresie dublă, în arhaitatea mitului pădurii și în arhaitatea de *psyche* a lui Peceneaga, a cărui stare se învecinează cu copilăria.

Același tip de fantastic se întîlnește și în *Cocostîrcul albastru*, generat de același tip de regresie. Intrarea se face simplu, ca printr-o bortă de cer azuriu (poate popularа „gaură-n cer"), prin care se văd „deschideri spre cerul altei lumi".

Ceea ce declanșează uneori această intrare este un sentiment adînc, o pornire de curiozitate superioară, dezinteresată, irezistibilă, dar și un semn, un simbol, o „ară-

tare stranie", cum e cocostîrcul albastru care produce, în cadrul unei povestiri destul de comune, cufundări și regresii în straturi de mari adîncimi, de vechime, regăsită în frînturi de iluminare.

Fără contraste căutate, fără ostentație, povestitorul iese din cea mai plată realitate a vorbelor și isprăvilor madamei Profira Cîrlan și se regăsește, prin rupturi bruște de nivel, dar extrem de calme, de senine, printr-un joc ciudat de resorturi interioare și exterioare pe care le-am numi corespondențe, în locuri și timpuri de o arhaitate izbitoare. Deplasarea se produce printr-o abia simțită confuzie de timp, „în primăverile cele de demult". Și cuvintele-cheie mărturisesc deschis cum se face cufundarea. *Fantastic, bizar, straniu* care abundă în mod nu prea recurent la Sadoveanu, în prima parte a povestirii, sînt înlocuite prin *vechi, străvechi, din trecut, de demult. Depărtările trecutului* echivalează, în timp, cu *de la marginile lumii* în spațiu, pentru coborîrea din straturile cele mai profunde ale arhaității omului și naturii. Și atunci zvîcnește o imagine din copilărie, zona arhaică a sufletului, sau din primăvara de demult, zona arhaic-magică a naturii.

Dar de la aceste întîlniri mai mult sau mai puțin întîmplătoare, între lumi paralele care în chip obișnuit nu comunică, Sadoveanu urcă spre un fantastic izvorît dintr-o cunoaștere superioară care vorbește despre alte lumi sau despre alte izvoare ale adevărurilor. Aci se descoperă acelora vrednici, supuși la îndelungate probe de inițiere, cosmosul organizat, ritmul grandioaselor procese ale lumii mari, ordinea și geometria, cauzalitatea și finalitatea, raportul dintre macro- și micro-timp, dintre durată și eternitate. Această tradiție a misterioasei alcătuiri a cosmosului a fost păstrată în sanctuarele Egiptului antic și trecută tracilor și grecilor, ca și, fragmentar, în folclorul popoarelor. Revelațiile unor taine de existență și evoluție, între istorie și eternitate, sînt sîmburele acestui tip de fantastic care se realizează prin racordarea a

două ordini, a lumii cauzelor ascunse și a lumii efectelor, singura perceptibilă pentru muritorul de rînd.

Unei astfel de forme specifice de cunoaștere, generatoare de fantastic, îi este supus, în *Creanga de aur*, Kesarion Breb, ultimul Deceneu, ca și alții, trecuți prin simbolica peșteră a inițierii.

La cele două zone generatoare de fantastic, pînă acum numite, una autohtonă, magică, străveche și cealaltă antică, orientală, se adaugă încă una, vorbind despre Bizanț. Aici totul se petrece în ordinea interioară, despătimită, supusă trăirii filocalice și negării de sine, așa încît hotărîrile logosului ca soare să se oglindească în viziuni de adevăr. Monahii bine întristați din unele romane ale lui Sadoveanu, din *Demonul tinereții*, de pildă, ajung să trăiască în miracol și paradox permanent, ca Natanail care intră într-o lume alta decît cea comună, cu alt sistem de semne, nume și explicații. Simplitatea și nebunia lui, așa cum sînt considerate și răstălmăcite de cei care-l cunoșteau înaintea intrării în sihăstrie, îl învecinează tocmai cu înțelepciunea supremă, cu regiunea cauzelor de care e luminat fără să îndrăznească să se apropie. Și fantasticul legat de aceste trăiri e poate cel mai subtil, ca un joc țesut din transparente vedenii din care nu intuiești decît tulburătoarele margini ale aurei, puțin polen de smerite visuri de lumină.

Ceea ce realizează însă Sadoveanu în operele cele mai mari ca *Frații Jderi* ori *Nicoară Potcoavă*, este o sinteză de o specie unică în marea literatură a lumii, a zonelor de cunoaștere tainică generatoare de fantastic.

Grandiosul epos românesc al Jderilor este dublat și își capătă valoarea universală printr-o viziune mai adîncă decît cea de strictă istorie a faptelor. Acolo, totul se leagă în sensul unei misiuni spirituale a unui popor, la care colaborează toate straturile lui dintr-un moment istoric dat. Fiecare se întemeiază, în această lucrare comună, pe adevărurile pe care i le comunică propria sa înțelepciune, propriii săi maeștri, propriile sale tradiții. De la Ștefan domnul la Amfilohie Șendrea, la „nevred-

nicul“ Stratonic, la Nechifor Căliman starostele, întîlnim același zel întru realizarea unor deziderate istorice, politice, sociale care se cad confirmate de puteri ce depășesc înțelegerea fiecăruia, dar de a căror existență necesară toți știu și pe care toți le caută în felul lor.

Și în spatele scenelor de aventură ale fiilor comisului, dincolo de intrigile boierilor și ale vecinilor, de scenele populare cu tîrnosiri ori hramuri de biserici, cu vînători sau înfățișări ale stăpînilor de turme, țîșnesc simboluri fantastice, izvorul alb, bourul alb, sihastrul din peștera muntelui, pe care fiecare le traduce în limba nivelului său de înțelepciune. Stratonic umblă cu interpretările lui de fantastic mărunt, Amfilofie Șendrea culege toate veștile de sus și de jos în viziunile neștiute ale chiliei sale de călugăr ascet și le dăruiește domnului care, ca un mare făcător de istorie pe pămîntul acesta al nostru, ca și Nicoară Potcoavă și alții, dar în cea mai înaltă măsură, înțelege tot și traduce tot în faptele istoriei țării, prinzînd, ca un inițiat, rosturile păcii și ale războiului de apărare, ale belșugului și ale suferinței. El nu are tihnă, nu are somn, înțelegînd misiunea sa adevărată pe care o descifrează cu ajutorul tuturor. Calitatea de voievod la un astfel de făuritor conștient de istorie în spiritul celor mai înalte tradiții ale poporului este un fel de inițiere dintre cele mai înalte, recunoscută de toate puterile ascunse ale lumii, care-l întăresc și-l protejează începînd cu natura și sfîrșind cu cele mai mari. Și astfel, chiar înrudirea lui cu Bizanțul prin căsătoria cu Maria de Mangop intră în simbolicele sinteze exprimate de spiritul nostru în această răscruce de drumuri.

Dar ceea ce este extrem de semnificativ pentru viziunea lui Sadoveanu e rolul pe care-l dă omului de rînd, înțeleptului popular, în toate aceste sinteze de istorie și spirit. Confruntat cu acele simboluri fantastice și cu modurile lor de interpretare, el le pricepe pe toate și le primește pe toate ca și cum ele ar intra într-o ordine firească a lucrurilor. Starostele Nechifor Căliman, cu bunul

Scanned with OKEN Scanner

lui simț, cu înțelepciunea și humorul său, devine unul din cei asociați la treburile cele mai înalte, cele mai ascunse pe care le proiectează cei care știu, care conduc. Și el nu e cu nimic mai prejos decît ei, fiindcă țăranul la Sadoveanu, datorită școlii de înțelepciune și de adevăr pe care i-o dă folclorul, matcă păstrătoare a tuturor tradițiilor străvechi strînse de pretutindeni, integrează fantasticul în real, ca și transcendentul în imanent. Pentru el lucrurile cele mai înalte, cele mai ciudate sînt absolut firești, la îndemînă, crezute și trăite simplu. Și asta se întîmplă, fiindcă, mai fragmentar sau mai coerent, folclorul românesc cuprinde într-un fel de rezumat toate tipurile de înțelepciune tradițională, arhaică, egipteană, greco-tracică, bizantină (prin ortodoxie) și validează și toate tipurile de fantastic generate de aceste inițieri. Și țăranul, ca unul care trăiește lîngă natura sacră a pămîntului străvechi, participă la o inițiere de multiple planuri, trăiește simplu și adevărat în miturile care-i dau substanța gîndirii, în poezia care-l exprimă, adică într-o vîrstă de aur, cum ar fi zis Eminescu, care îl vedea într-un fel analog pe țăran, ca și Creangă de altfel.

Astfel se deschid și se arată, cu nebănuite profunzimi, drumurile spre adevăr și taină ale fantasticului la Sadoveanu, care învăluie și învestește cele mai neînsemnate fapte de viață, cu aer de cunoaștere, de inițiere și experiență etern umană, neîncetat reluată, dusă mereu mai departe, niciodată epuizată, după nescrisele izvoade românești ale eternei necesități a spiritului.

SADOVEANU ȘI MAUPASSANT

În formația lui Mihail Sadoveanu au intrat date de cultură mai veche și mai nouă într-un amestec și în dozaj foarte interesante, cel mai de seamă și cel mai personal dintre povestitorii români ai secolului al XX-lea făcînd ucenicia prielnică la surse variate. În primul rînd, la cele naționale, folclorice, apoi la cele cronicărești și la cele clasice, adică de la doină și baladă la Neculce, la Eminescu și Creangă.

Mîndrul purtător al specificului național în literatura secolului nostru a cules însă, ca orice creator de mîna întîi și fructele altor pămînturi, din care a învățat varietatea culorilor, parfumurilor, gusturilor. Pe Dante l-a avut printre cărțile de căpătîi. Dickens dintre englezi i-a fost aproape prin dragoste de oameni și calități ale humorului. Din literatura rusă a iubit cu precădere pe Tolstoi și pe Dostoievski, apărătorul „umiliților și ofensaților", ca și pe Gogol și Turgheniev.

Alături de ruși, francezii i-au fost maeștri favoriți. Înrîuririle literaturii franceze apar destul de curînd, în anii formației timpurii a viitorului scriitor. În *Anii de ucenicie*, înfățișare a începuturilor de acumulare și creație, a diverselor direcții ale activității literare din primii ani, prozatorul spunea : „Datorită domnului Stino (profesorul de franceză — n.n.) am trecut la Iași pregătit în așa măsură, încît acolo, la liceu... m-am putut desfăta cu

literatura franceză a epocii și am cunoscut și literatura mare europeană în traduceri franțuzești“ [1].

Roadele acestei pregătiri s-au văzut destul de repede în lecturi serioase care l-au apropiat pe începător de realiștii francezi ai secolului al XIX-lea, de Balzac, Daudet, în special de Flaubert, și de mulți alții. Între numele acestea nu apare încă Maupassant. Marele nuvelist și romancier francez va fi citit, cum se arată în cartea mai sus pomenită, a începuturilor, abia în perioada colaborării la *Sămănătorul,* după 1901. Și, în primul rînd, în legătură tot cu un colaborator al revistei, cu Constantin Sandu-Aldea, bun prieten al lui Sadoveanu. Acesta spunea printre altele : „Se întorsese de la Paris cu admirație fără rezerve pentru Maupassant“ [2].

Puțin după această relatare intră și Maupassant în rîndurile autorilor predilecți pe care Sadoveanu, acum tot mai prins de treburile scriitoricești și redacționale, ar dori să-i recitească, în împrejurări de viață mai tihnită. În acest scop, Sadoveanu începe să facă pregătiri pentru o eventuală retragere, cu întreaga familie, în solitudine și meditație. Îl încurajează, în ideea lui, Nicușor N. Beldiceanu, și el prozator, fiul lui N. Beldiceanu de la *Contemporanul.* Sadoveanu spune : „El mă aproba întru totul. Se vedea și el tolănit într-o livadă fără sfîrșit. Într-adevăr, de mult nu avusesem răgaz să citesc o carte bună. Îi comunicam intenția mea să reiau pe Balzac în întregime, să mă cufund iar în Dickens și Gogol, în Maupassant, Flaubert și Turgheniev“ [3].

După cîteva încercări nereușite, Sadoveanu izbutește să se stabilească o vreme la Fălticeni, începînd din primăvara anului 1906. Directorul editurii Minerva, la care scriitorul publică cele mai multe cărți din epoca aceea, era George Filip, care știa să lucreze cu tact, știa să

[1] M. Sadoveanu, *Anii de ucenicie,* București, Ed. „Cartea Românească“, 1944.

[2] M. Sadoveanu, *op. cit.,* p. 3, 4 și 5.

[3] *Op. cit.,* p. 315.

Scanned with OKEN Scanner

pună pe colaboratori în contact, invitîndu-i împreună și acceptîndu-le uneori și sugestiile. Și Filip a încheiat cîteva contracte cu Sadoveanu înaintea plecării, pentru patru volume (și anume *Vremuri de bejenie, Însemnările lui Neculai Manea, Mormîntul unui copil, Oameni și locuri*). Acolo scriitorul a avut într-adevăr liniștea necesară pentru a onora contractele cu editura și pentru a se dărui lecturilor pe care le dorea și de care substanța lui epică avea nevoie.

Probabil că ajuns la Fălticeni, Sadoveanu și-a pus în aplicare planul de lecturi integrale în legătură cu autorii doriți, fiindcă în anul 1907, apare, în aceeași editură Minerva, un volum de 254 pagini de *Povestiri alese* din G. de Maupassant, în traducerea lui Mihail Sadoveanu.

La 27 ani, cîți număra atunci tînărul scriitor, o traducere ca aceasta însemna nu numai expresia unei admirații deosebite pentru un artist străin, cu o faimă enormă europeană, care pătrunsese pînă la noi după 1880 și mai ales după 1893, anul morții lui Maupassant. Dar era vorba și de o adeziune interioară a lui Sadoveanu la lumea unui scriitor care-l cucerise, la o serie întreagă de teme, de motive abordate de Maupassant, și mai cu seamă la o viziune artistică și o artă a cuvîntului de o reală strălucire, ieșit cu totul din comun.

Ceea ce ne interesează în primul rînd pentru definirea înrudirilor dintre cei doi romancieri și nuveliști, francez și român, ca și pentru stabilirea treptată a profilului original al lui Sadoveanu peste influențele primite, este modalitatea selecției operelor făcută de scriitorul nostru în întreaga operă, atît de vastă, a lui Maupassant.

Scriitorul român, aflat la una din cotiturile hotărîtoare ale creației sale, a ales pentru acest volum, pe care l-a vrut cît mai reprezentativ pentru Maupassant, o mînă de nuvele și povestiri reprezentative mai cu seamă pentru sine, pentru gustul și înclinațiile sale artistice la acea vreme.

Citind volumul, ai revelația unei izbitoare asemănări între Guy de Maupassant și Edgar Allan Poe. Din nenu-

Scanned with OKEN Scanner

măratele povestiri, aproape toate înecate de tristețe, ale lui Maupassant, Sadoveanu a compus un splendid florilegiu, cu un filon preponderent romantic, după un criteriu al valorilor estetice întemeiat în primul rînd pe puterea analizelor psihologice.

Dragostea pătimașă, spaimele fără nume, deznădejdile care nu se rezolvă decît în nebunie sau moarte, scenele stranii de vînătoare, peisajele cu adîncimi esențiale se învecinează cu povestiri humoristice despre burlaci timizi care și-au irosit viața în singurătate, despre femei încîntătoare, mult iubite în tinerețe, care se metamorfozează în greoaie matroane. În specia humoristică ar intra *Prăjitura*, povestea doamnei obișnuite a oferi cuțitul pentru tăiat cozonacul, celui ales a-i fi viitorul iubit și care se vede în cele din urmă refuzată ; în *Regret*, este un vîrstnic burlac care trăiește durerea tîrzie a unui amor pierdut pentru soția unui prieten ; *Adio !* — întîlnirea destul de ridicolă dintre doi îndrăgostiți din tinerețe, după ani și ani. Humorul lui Maupassant e însă destul de amar, și adesea o lacrimă îl îndulcește. În lumea eroilor acestora fără bucurii, cu vieți serbede, singuratice, tragicul se alătură adesea comicului, și reflecția scriitorului e nuanțată de o înduioșată melancolie, profund echivalentă cu aceea a lui Sadoveanu din *Povestiri*, *Dureri înăbușite*, *Mormîntul unui copil*, *O istorie de demult*, *Cîntecul amintirii* și atîtea altele.

Sinuciderea nu lipsește ca mijloc de rezolvare a unei astfel de existențe în volumul de povestiri. *Miss Harriet*, englezoaica excentrică, fata bătrînă, urîtă și bună, se îndrăgostește de un pictor și se aruncă în fîntînă cînd îl vede sărutînd o slujnică de la han. Alt registru a atins cu întîlnirea dintre tată și fiu în *Tatăl*, istorisire simplă despre un mărunt funcționar care iubește o tînără fată și apoi o abandonează. După ani de viață goală, fără rost, el o revede cu copilul lui, se duce acasă la soțul femeii pentru a-și săruta feciorul, apoi fuge.

În grădina măslinilor aduce o întîlnire mai gravă în urmări. Abatele Vilbois, nobil intrat în rîndurile cleru-

lui, după o dragoste nenorocită cu o femeie care-l înșală cu cel mai bun prieten, se va omorî cînd își va întîlni fiul vagabond, beţiv și hoţ. Aci analiza atinge ascuțimi de mare finețe, gradațiile hrănite cu multiple efecte, pînă la alternanța între liniști și zgomote.

Întîlnirea dintre tată și fiu în care nu-i mai e îngăduit să se recunoască revine la Sadoveanu destul de des. *Doi feciori* din volumul *Dureri înăbușite* este una dintre ilustrațiile cele mai reprezentative în acest sens.

În direcția analizei psihologice adîncite se plasează și nuvela *Hanul*, a cărei acțiune se petrece într-un han izolat din Alpii de Sus, la picioarele unui ghețar, unde două călăuze trăiesc singure toată iarna, într-o pustietate desăvîrșită. Într-o bună zi, cel bătrîn nu se mai întoarce de la vînătoare, iar cel tînăr, după ce-l caută, dar nu destul, își pierde treptat, de groază, mințile. Stările psihologice de la căință la spaimă și pînă la exaltare și nebunie sînt urmărite remarcabil de nuvelistul francez.

Povestirea fantastică nu stă prea departe de zonele cercetate în *Hanul*. *Noaptea*, de pildă, conține pe lîngă o mirifică descriere a Parisului de noapte, apariția și creșterea unei groaze cumplite într-o lume moartă, în afară de timp, cu un final ambiguu. La fel sînt povestea unui judecător de instrucție despre răzbunarea incredibilă a unei mîini țintuite pe un zid, ori *Apariția*, despre materializarea unei moarte, cu o exactitate îngrozitoare a detaliilor, sau *Moarta*, desfășurată romantic, între fantastic și ironic, ca la romanticii germani și Edgar Poe. Într-un cimitir, la miezul nopții, asistînd la un fel de dans macabru, eroul află că iubita lui căpătase boala de care a murit întorcîndu-se de la un *rendez-vous*.

Iubire pare să fie cea mai aproape de preferințele lui Sadoveanu prin universul ei ; o poveste de vînătoare de rațe, în bălți. Descrierea ținutului e făcută, pe larg, cu împrăștierea apelor, cu lotcile tăcute, cu taina care-l învăluie. E o adevărată „împărăție a apelor", „o țară

a visului", din care poate s-a tras marea iubire a lui Sadoveanu pentru împărățiile apelor, pentru *Nada florilor*, pentru deltă. Se află de asemenea o remarcabilă descriere a gerului, cu o colibă de gheață înălțată în inima mlaștinii și în care se face foc, cu un efect colosal plastic, de diamant uriaș. Apoi, într-o singură pagină, uciderea lișiței, durerea soțului rămas și moartea lui. Perceperea unei vieți afective în natură, puternică aici, seamănă cu însuflețirea caracteristică a naturii, nelipsită din creația sadoveniană.

Tot o poveste de vînătoare e și *Lupul*, despre o fiară care îngrozea împrejurimile și pe care doi frați nobili, mari vînători, se hotărăsc s-o ucidă. E o remarcabilă poveste de groază, cu atmosferă malefică, semne și prevestiri. Fugind după lup, unul din frați moare, lovit de o cracă. Celălalt, îngrozit, rămas singur, trece, la vederea lupului, de la groază la mînie, se avîntă pe urmele lui cu cadavrul pus de-a curmezișul șeii și, în cele din urmă, îl omoară. O psihologie fantastică se îmbină cu un cadru natural, foarte potrivit, cu ființe ciudate și sub specia animală, și sub cea umană. Ce răsunet a avut această nuvelă în opera lui Sadoveanu se poate discerne dintr-o povestire din volumul *Dureri înăbușite*, intitulată în mod semnificativ tot *Lupul*.

De aceea, ne vom îngădui o analiză comparată a celor două povestiri, pentru a urmări specificitatea sadoveniană, chipul în care iese la iveală, pe deasupra influențelor, viziunea de specific național a scriitorului român, care transfigurează orice conform mătcii sale stilistice originare și originale.

Povestirea cu caracter medieval, ușor fantastic, cu eroi puternici, violenți, pătimași ai lui Maupassant, se schimbă într-una de tîrgoveți veseli și firoscoși. Jean și Francisc D'Arville erau nobili vechi care făceau din vînătoare iubirea și țelul vieții lor, bărbați „peste măsură de mari, ciolănoși, păroși, înfocați și puternici". Mezinul era încă și mai înalt decît fratele cel mare și avea un glas

așa de grav, încît după o legendă de care era mîndru, „toate frunzele pădurii tremurau cînd răcnea el".

Domnul Costache Cârlan, eroul lui Sadoveanu, seamănă fizicește cu eroii lui Maupassant : era „omul cel mai înalt și cel mai de seamă din mahala, omul cu cele mai lungi mustăți și cu vocea cea mai grozavă". Dar, din înălțimea și vocea lui, scriitorul român nu face elemente de completare a forței ce emană din toată povestirea lui Maupassant, ci elemente de contrast comic. Fiindcă „dumnealui era negustor de mere și n-avea vreme să se ocupe de fleacuri de acestea", cum ar fi fost vînătoarea. Însă și la el, ca și la frații D'Arville, hotărîrea de a împușca lupul se naște din aceeași pricină, a pagubelor săvîrșite de fiară în împrejurimile locului de baștină, respectiv la castel și în mahalaua Pîrîul Morii.

La Maupassant împrejurările apariției lupului sînt învăluite în prevestiri de spaimă, integrate organic întregii atmosfere a nuvelei : „un zvon începu din gură în gură. Se vorbea de un lup colosal, cu blana cenușie, aproape alb, care mîncase doi copii, rupsese brațul unei femei, ucisese toți cîinii din sate și care pătrundea fără frică prin bătături, venea la praguri și mirosea pe sub uși. Toți oamenii ziceau că au simțit suflarea lui, care învăluia flacăra lumînărilor. Și în curînd groaza prinsese a alerga prin tot ținutul de cum cădea seara, nimeni nu mai întîrzia să iasă afară. Întunericul părea bîntuit de înfățișarea sălbăticiunii acestuia."

De la început timbrul lui Sadoveanu este altul și anunță tonalitatea generală a povestirii : „Era, domnule, o zarvă în mahalaua Pîrîul Morii și o fierbere, ceva strașnic ! De cum venise zăpada sărbătorilor de iarnă și pîclele, un lup, o dihanie de lup, pripășit dracul știe de unde prin zăvoaiele din văi, se strecura în fiecare noapte în gospodăriile de la margine și răpea ba un purcel, ba o oaie, ca dintr-ale lui. Era o adevărată pacoste."

Scanned with OKEN Scanner

Cum se vede, nu mai e nimic din grandoarea de putere cu adevărat malefică, sinistră a lupului lui Maupassant, la Sadoveanu. La francez, lupul e poate personajul principal al povestirii, care aruncă sfidări, amenințări, irită și înșală pe cei ce-l urmăresc. Apariția lui nu face decît să sporească mînia și groaza.

La scriitorul român, necazurile oamenilor din mahala cu lupul care se mărginește la mici găinării se descarcă la cîrciuma lui Avram și apoi acasă : „După ce se mai mîngîiau, plecau acasă. Acolo femeile iar săreau cu gura. Bieții oameni, amărîți, puneau mîna pe ceva și începeau să dea, și dă-i ! și dă-i ! pînă ce se săturau. Copiii urlau de spaimă, de nu s-auzea nici în cer, nici în pămînt ; mîțele, îngrozite, săreau cu capul în geam ; cîinii săreau pe-afară ca la hingher ; mă rog, era o muzică de-ți venea s-apuci cîmpii !“

O astfel de scenă domestică te face să înțelegi o oarecare minimalizare a lupului, care, de altfel, va continua pe parcursul povestirii. Și aici, mi se pare că stă deosebirea esențială dintre cei doi povestitori. Unul crește spaimele legate de lup pînă la grozava încleștare dintre fiară și Francisc D'Arville, în care fiara piere. Celălalt scade în desfășurarea povestirii importanța lupului, care cade într-un plan secundar și sfîrșește ca o biată dihanie fără importanță, nu de gloanțe, ci în capcană, făcut zob de vesela vitejie a tîrgoveților. În prim plan rămîn personajele cu pregătirile zgomotoase făcute în crîșma lui Avram, cu lăudăroșenia lor, cu veghea lîngă capcană și mai cu seamă cu conștiința domnului Costache Cârlan despre vrednicia și superioritatea sa zdrobitoare. Finalul de eroism demonstrativ, desfășurat cu vorbe mari de domnia sa la marginea capcanei, are un accentuat aer burlesc.

Pornit de la o temă comună cu scriitorul pe care l-a tradus, Sadoveanu a făcut cu bună știință altceva decît acela, adaptînd povestirea despre vînătoarea unui lup la o altă epocă, la o altă mentalitate, in istoria altui popor. O altă structură psihologică se relevă, o altă matcă sti-

listică se încheagă din povestirea scriitorului român, demonstrînd încă o dată ce înseamnă receptarea influenței unui artist de seamă de către alt artist, care în ordinea istoriei sale literare naționale deține un loc cel puțin tot atît de important ca Maupassant în istoria literaturii franceze.

Scanned with OKEN Scanner

TOLSTOI ȘI SADOVEANU

În noiembrie 1910, cînd s-a sfîrșit marele înțelept de la Iasnaia Poliana, tînărul scriitor român de la apa Moldovei împlinea treizeci de ani și număra doar cîțiva de la publicarea primei sale opere.

De atunci au trecut peste șaizeci de ani, cu schimbări fundamentale în țările amîndurora, unde istoria a întors o pagină nouă. Între timp, Tolstoi a devenit unul din cei mai mari, dacă nu cel mai mare scriitor al secolului al XIX-lea și făptura lui se profilează, puternică și chinuită, în vîrful ierarhiei marii culturi ruse și europene.

Sadoveanu și-a încheiat crugul vieții și operele lui au depășit numeric pragul greu de trecut al sutei. El e acum maestrul necontestat al prozei românești și începe să-și întindă faima peste hotarele țării, chezășuind parcă, prin ființa lui de stejar falnic, tradițiile scumpe ale literaturii noastre, de curînd coborîtă (dacă vorbim limba istoriei, în secole) din viersul aspru și emoționant al rapsodului popular.

În Tolstoi vorbește epicul uriaș, în Sadoveanu cîntărețul, bardul străvechi. Ceea ce îi înrudește e, în primul rînd, dragostea față de țărănime. Amîndoi au trăit între țărani, unul străin de ei prin obîrșie, dar apropiat lor prin dorința arzătoare de a-i ajuta ; altul născut din ei, ascultîndu-le durerile și însușindu-și mîndria lor nobilă și dîrză.

Lenin, într-una din subtilele analize făcute ideologiei tolstoiene, afirma : „Protestul milioanelor de țărani și disperarea lor — iată ce s-a contopit în învățătura lui Tolstoi".

Evident, operele lui Tolstoi și Sadoveanu nu se mărginesc la înfățișarea unei vieți rustice ; ele cuprind medii sociale multiple. Tolstoi e cunoscătorul aristocrației, al saloanelor ruse dintre 1860—1900. Sadoveanu se apropia mai ales de clasele mijlocii din societatea noastră din prima jumătate a secolului al XX-lea, de mărunta burghezie sufocată în tîrgurile mohorîte de provincie. Oricare ar fi însă lumea zugrăvită de Tolstoi ori de Sadoveanu, aceeași tristețe o apasă. E tristețea născută dintr-o privire adîncă, înduioșată, aruncată de cei doi prozatori ai lumii contemporane nefericite, vieții sterile a oamenilor în societăți strîmb orînduite, vieții acesteia sortită lîncezirii, iluziilor pierdute sau morții deznădăjduite. Ana Karenina sau Ivan Ilici sînt asemănători, cu toată superioritatea lor socială, eroilor umili ai lui Sadoveanu, florilor ofilite sau resemnatelor anonime, rataților și înfrînților, prin aceeași soartă tristă, fără ieșire.

Dar dintre toate ființele omenești, țăranii le-au părut cei mai obidiți, cei mai trudiți și, în același timp, cei mai apropiați de natură și de rosturile ei. Și la Tolstoi, și la Sadoveanu, natura nu e un fundal pentru un primplan uman. Ea integrează desăvîrșit cu forțele ei uriașe și mute pe omul simplu care capătă astfel valențe cosmice, ca Platon Karataiev și surugiul Feodor, ca Peceneaga ori moș Nechifor Căliman. Aceștia sînt din veac depozitarii înțelepciunii celei mari a poporului, ai adevărurilor neschimbate. Ei sînt sarea pămîntului pentru Tolstoi. Ca și pentru Sadoveanu, care vede mai cu dragoste între ei pe luptătorii pentru dreptate. Pînă și moartea lor nu poate fi decît armonioasă, o reintegrare în sînul veșnicelor elemente ale naturii. Tolstoi a văzut-o așa în *Trei morți*, unde cu intenție a alăturat parcă pe țăran copacului și pe amîndoi i-a deosebit de boieroaica

pentru care moartea a fost groază. Așa a văzut-o și Sadoveanu în *Cum a căzut moș Calistru pe Deleleu.*

Dar deși cei doi prozatori au o etică și o filosofie a existenței sociale cu destule puncte comune, deși amîndoi realizează un protest puternic față de orînduirea vremii lor și înțeleg viața într-un mod asemănător, totuși formulele lor artistice sînt profund diferite, după viziunea și temperamentul fiecăruia.

Viața în opera lui Sadoveanu se scurge privită parcă de sus, de un demiurg înțelept și înțelegător, care nu poate însă interveni în zbuciumul măruntelor frunze-n furtună. Fiecare erou din prima perioadă a operei lui Sadoveanu trăiește, suferă, iubește, luptă și piere pe scena tragică a lumii, mînat de un profund simț al dreptății, încercînd să se împotrivească nedreptății și nefericirii. Ștefan cel Mare și lumea lui, frații lui Ion Vodă, oamenii de la Hanul Ancuței, Cosma Răcoare sau Vitoria Lipan sînt scoși parcă din baladă sau legendă de sunetele lirei vrăjite a bardului și reintră în lumea din care au ieșit, la sfîrșitul narației evocatoare.

Ca un constructor de geniu, dar ca un demiurg mînios, Tolstoi clădește din nou lumea în universul operei sale, parcă pentru a o judeca. Intuind extraordinar specificul creației tolstoiene, Maxim Gorki vorbea o dată, în amintirile lui despre Tolstoi, de mîinile acestuia : „Are mîini minunate — nu sînt frumoase, ci noduroase, cu vinele umflate și totuși pline de o deosebită expresie și de deplină forță creatoare. Astfel de mîini a avut probabil Leonardo da Vinci. Cu astfel de mîini poți face orice.“ Și într-adevăr, a făcut o lume. Ca și cum ar fi trăit el însuși mii de vieți, cum spunea un critic tolstoian, și le-ar fi reprodus cu o memorie uluitoare, scriitorul a înălțat un edificiu enorm, pe care a înscris, ca într-o arhivă fără moarte, imaginile nenumărate ale vremii în care a vieţuit. Arhitect, sculptor, pictor cu uleiuri grele în literatură, Tolstoi a creat un univers plastic prin acumulări de detalii fizice izbitoare, obsedante, de gesturi, atitudini, mișcări care însuflețesc și nu se uită.

Scanned with OKEN Scanner

Din mișunarea de oameni a romanului *Război și Pace*, nici unul nu se șterge, anonim, de la Pierre Bezuhov și Andrei Bolkonski la Platon Karataiev, de la Napoleon și Kutuzov la Natașa Rostova. Cum spunea Sadoveanu, nici făptura plină de viață și pasiune a Anei Karenina nu ți se mai șterge vreodată din minte.

Dar semnul mărunt, individualizator din afară, nu e decît începutul scrutării marelui zbucium sau a marilor întrebări interioare. Tolstoi, cum s-a spus mereu, cum a spus cel dintîi Cernîșevski, este exploratorul cel mai priceput și mai îndrăzneț al adîncimilor sufletești.

Sadoveanu își pune eroii să vorbească. Lumea lui e o structură sonoră, muzicală, cu vibrații numeroase, pe registre din cele mai variate : răsună vijelia unui suflet într-un plîns înăbușit, într-o povestire amară, unică a vieții, răsună dulceața dragostei în vorbe molcome, răsună răzvrătirea în accente aprige, nestăpînite. Vorbesc cu plăcere și îmbelșugat femeile în divanurile lor de taină, vorbesc despre vremurile vechi moșnegii. Pînă și vietuitoarele vorbesc, în noaptea de Anul Nou sau în cea de sînziene : iepurii, cocostîrcii, vulpile, pajurile, fiecare cu presupusul său grai și timbru. Natura e și ea sunet, mai blînd sau mai violent, după necesitățile acompaniamentului liniei melodice a acțiunii.

De aceea, în vreme ce opera lui Tolstoi pare construită, modelată în spațiu, cea a lui Sadoveanu e o continuă scurgere, o modulație neîntreruptă, asemănătoare timpului. Două forme de realism, slujite de procedee artistice diferite, dar izvorîte dintr-o atitudine și din preocupări comune. Umanitatea profundă a celor doi scriitori i-a făcut să strîngă suferința unei lumi, a unei epoci întregi. Și Tolstoi și Sadoveanu și-au construit parcă operele pentru a urmări raportul dintre bine și rău, dintre lumină și întuneric, într-o societate de a cărei structură au fost nemulțumiți și pe care au descris-o în destine individuale, în toată întinderea nedreptății ei.

Tolstoi și-a sfîrșit opera închizînd în ea esența devenirii omenești din vremea sa. Sadoveanu a depășit pragul

vechi al durerii și a pătruns cu operele și cu personajele sale de după 1944 în zorii lumii noi, socialiste, dătătoare de bucurii și victorii acelora cărora și-a închinat creația.

Tolstoi și Sadoveanu, două destine scriitoricești deosebite și apropiate. Deosebite prin popoarele care le-au dat naștere, prin epocile istorice în care s-au desfășurat, prin specificul expresiei artistice. Apropiate prin slujirea „umiliților și ofensaților", prin răspîndirea valorilor etice ale celor care aveau să triumfe în încrîncenata luptă de milenii, prin realismul operelor, mai presus de orice, umane.

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI
ÎNCEPUT ȘI CAPĂT DE ÎNȚELEPCIUNE

În superba geometrie a lucrurilor lumii, se întîmplă uneori ca partea să exprime uimitor întregul, semănîndu-i, prefigurîndu-l ori postfigurîndu-l. Primul și al treilea caz de raport între fragment și tot se întîlnesc mai des. Cel de-al doilea, al prefigurării, e mai rar, semănînd cu o claritate interioară ori cu o premoniție a unui sistem de forțe posibile.

Adesea, chiar foarte adesea, o poezie, o poezie a unui mare artist poate cuprinde stilistic toate datele esențiale ale operei într-o microsinteză strînsă. De obicei asta se întîmplă în toamna care anunță sfîrșitul, cînd toate roadele se adună și se arată în plinele cămări ale sufletului.

Dar rar ne întîmpină o poemă a tinereții care, fără să fie un manifest, conține și tiparele stilistice esențiale și desenul evoluției ulterioare a poetului, cum este *Testamentul* lui Arghezi.

Titul este unul de sfîrșit, nu de început, și astăzi, privit în perspectiva pragului de curînd trecut de marele făurar, ne înfioară cu presimțirea lui de atunci.

Dintr-o dată, cu poezia aceasta, Tudor Arghezi începuse a umbla pe două dimensiuni ale vieții și ale timpului, dezvăluind adevărata lui față de *poeta vates*, care ar vorbi copiilor, îndulcind din milă pentru ei, asprele contururi ale adevărului. Abia acum ne uităm cu alți ochi la *Testament*, acum cînd se cuvine să-l deschidem după ritul milenar al datinilor.

Scanned with OKEN Scanner

Şi deodată dăm de *Cîntare omului*. Ideea strălungii evoluţii, de la biologic la social şi apoi la intelectual, suie, tîrîtă lent şi dureros, în suferinţă şi răzvrătire :

„În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei pînă la tine,
Prin rîpi şi gropi adînci,
Suite de bătrînii mei pe brînci,
Şi care, tînăr, să le urci te-aşteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă".

Versul acesta ultim e o jubilare care încununează ajungerea pe una din culmi, în suişul neîntrerupt al generaţiilor, şi are zvîcnetul saltului în contextul tîrîtului prin hîrtoapele secolelor. Cartea este victoria primă a celor umili, a „robilor cu saricile" din care poetul descinde cu mîndrie. Cu ea se realizează „treapta", adjuvantul preţios, incipient organizat al suişului faţă de primitivele „rîpi şi gropi adînci", trecute orbeşte, în obscuritatea de seară.

Apoi, odată cu explicaţia saltului, a genezei cărţii, intrăm în semnificaţia *Cuvintelor potrivite*. Sinteză a trudei, „sudoarea muncii sutelor de ani" şi a vorbei strămoşeşti, „graiul lor cu-ndemnuri pentru vite", ele apar ca un instrument al gîndului care, în sfîrşit, se înalţă.

Operaţia transfigurării, începută în poezia europeană în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, este încercată magistral de Arghezi cu limba plugarilor săi. Efortul enorm făcut în „mii de săptămîni" duce la sublimarea „în versuri şi-n icoane", în „muguri şi coroane". E indicată de asemenea dubla valenţă a limbii poetice argheziene, prin pendularea între venin şi miere, între îmbiere şi invectivă. Şi sîntem introduşi în tărîmul psalmilor sau mai bine zis în preajma lui.

În reprezentarea argheziană din *Testament*, Dumnezeu e o proiectare a lungii ascendenţe umile. Poetul îşi construieşte divinitatea tutelară în chip de idol înalt (şi obsesia statuii apare încă de aci, din timpuria concentrare de metafore şi simboluri), din cenuşa morţilor din

vatră. Văzut din perspectiva pămîntului, din perspectiva de jos, el se înalță ca o bornă între lumi, păzitor al binelui și-al răului, păzitor al datoriei morale. Nimic însă despre aventura personală a poetului cu cerul. O trece oare sub tăcere ori o definește *per a contrario*? În obiectivarea pe care o dorește, el se șterge pe sine pentru a putea zugrăvi seria și viziunea ei despre lume, fiindcă aceasta i se pare esențială. De aceea silabisește divinitatea trăgînd concluzia despre ea din românescul „omenosul, bătrînul cult al morților și din tot atît de nobila ideie a datoriei".

După aceea se anunță *Florile de mucigai*, ca și *1907*, îndîrjite, amestecate. Lupta și înfruntarea socială sînt aici, chintesențate, cu o violență surdă, interioară, prin pomenirea stăpînului grotesc și a domniței lîncede. Între ură și frumusețe se interpune, cu virtuți de *catharsis*, poezia instrument al pedepsei și izbăvirii.

„Biciul răbdat se-ntoarce în *cuvinte*
Și izbăvește-ncet pedepsitor
Odrasla vie-a crimei tuturor".

Așa interpretează, pentru sine și ceilalți, poetul versurile faimoase despre alchimia proprie, al căror laconism ar fi pus altfel ermetic lacăt înțelegerii comune.

„Din bube, mucigaiuri și noroi
Iscat-am frumuseți și prețuri noi".

Opera lui, venită de departe, justifică pe suferitori. Conștiința marelui har e spusă cu simplitatea familiară arghezian, în niște versuri în care, fără urmă de ostentație, se afirmă calitatea durabilă a creației. Nu e vorba de un monument mai trainic decît marmora ori bronzul, cum au zis alți poeți ai lumii, ci de un produs firesc care se sprijină pe o veșnicie trecută. Cu vechea, constanta lui pasiune de a scoate poezia din antipoezie, Arghezi îndrăznea să-și metamorfozeze opera într-un „cior-

Scanned with OKEN Scanner

chin de negi". Umilitate, ștergere a valorii proprii, pentru ca închinarea în fața strămoșilor truditori să fie mai desăvîrșită.

Răzbunarea robului stă și în transfigurarea otrăvurilor, în care stăpînul nu mai poate discerne substanțele adevărate. „Slova de foc" se ascunde sau se împletește cu „slova făurită", aceea migălită de Arghezi bijutierul, delicata, frumoasa, așa încît arsura ei pare temperată celui ce-o atinge.

Vorbind de cele două slove ale sale, ca și despre venin și miere, poetul arăta încă de atunci cunoașterea profundă a dualității sale structurale, din care a crescut o operă cu aspecte îngemănate, contemplative și răzvrătite, subiective întrebări și constatări tulburătoare, obiective. Între acestea s-a zbătut, între acestea și-a hrănit gravele neliniști, aspirînd spre cer și căzînd mereu pe pămînt, spre care-l rechema neîncetat stirpea plugărească atît de veche.

Conștiința acestei sfîșieri fundamentale, exprimate încă din *Testament*, vorbește despre drama omului și creatorului, trăită de timpuriu de Arghezi și pecetluindu-i personalitatea.

Toate acestea ne rămîn de la el, spuse cu gravitatea și ponderea obișnuită ultimelor cuvinte, ce încheie o viață. Aci, în *Testament* însă, cuvintele au puterea începutului, unită cu adevărul și înțelepciunea sfîrșitului. Confuzia timpurilor ne emoționează și ne poartă spre o clasică vorbă eminesciană cu privire la harul celor cuminți de a înțelege din zori ziua traiului lor ce va veni :

„Viitorul și trecutul
Sînt a filei două fețe
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe."

De aceea, *Testament* este început și capăt al unei înțelepciuni și al unei opere care s-a împlinit.

NICOLAE LABIȘ

Intri în poezia lui Labiș ca într-o pădure foșnitoare de vorbe și imagini, în care toate își răspund. Esențele tari ale pădurii, stînca, pămîntul puternic acoperit de verdeața cetinei fără moarte, izvoarele repezi de munte au dat viață din viața lor acestui copil al poeziei, cu destin crud.

Crescut între dealurile, munții și codrii Moldovei de Nord, el a găsit de la început în preajma lui măreția și n-a făcut nici o sforțare pentru a o putea exprima. Vorbele au sporit în el o dată cu basmele și balada și au pornit în afară fără ca el să le „zăgăzuiască, prea lesne distilîndu-se în grai". Adică Labiș a cîntat, după cuvîntul lui Goethe, despre poet, liber și firesc, cum cîntă pasărea din ram. Și cu vorbele învățate, în primul rînd din *Miorița*. Apoi de la Eminescu și de la Sadoveanu. Într-un tîrziu a coborît din pădurile sale, a mai cunoscut și alți învățăcei ai eternei năzuințe către frumusețe, români și străini. După sunetele scoase în mod specific din lira lui Labiș, aceștia par a fi dintre români Arghezi, Ion Barbu, Matei Caragiale, Geo Bogza, iar dintre străini Villon și Rimbaud. Poate și Esenin.

Pregătindu-se pentru botezul marei arte, tînărul vlăstar al muntelui și pădurii moldave s-a făurit pe sine ca om. Scurta lui biografie exterioară e mai puțin importantă. S-a născut în decembrie 1935 în satul Poiana Mărului, comuna Mălini, în apropiere de Fălticeni, din pă-

Scanned with OKEN Scanner

rinți învățători. A ajuns cu studiile pînă la Școala de literatură Mihai Eminescu și pînă la Facultatea de filologie, rămasă neabsolvită din pricina accidentului care i-a pus capăt vieții în decembrie 1956, la 21 de ani. Pentru traiectoria scurtă a existenței lui Labiș este esențial că a fost modelat de-o ambianță folclorică ce i-a dăruit și i-a întreținut bogăția imaginației poetice, aceea care l-a făcut să vadă de timpuriu, pretutindeni, frumusețea :

„Eu mă scăldam prin pîraie cu ochii deschiși
Era o apă de cleștar și de stele,
Pești alburii pîlpîind ca-ntr-un vis
Lunecau lîngă genele mele."

și să o înregistreze cu uimire :

„Însemnam cu uimire pe un petic de foaie
Cum scapără ceru-n băltoace, întors,
Cum după munții ursuzi, după ploaie,
Fuioare de aburi s-au tors".

Natura i-a fost întîiul dascăl. Cel de-al doilea, la fel de hotărîtor în orientarea destinului său uman și poetic, a fost socialismul, cu care s-a întîlnit undeva la o răscruce a drumurilor sale cu ale istoriei și în care a crezut cu fervoare. De atunci încolo, în el a început să se facă lumină din haos. Lucrarea rațională a pornit înlăuntrul poetului gînditor cu organizarea unei conștiințe hipersensibile, prin raportarea la idealurile permanent vii ale omului socialist. Puritatea absolută — spre care a năzuit neîncetat, cu sete, Labiș — este un simbol al acestor idealuri, cristalizarea lor într-un concept unic atotcuprinzător. Pe de altă parte, căutarea purității devine izvor al unei permanente neliniști, filosofice, am zice, coincizînd cu atitudinea cercetătorului neobosit. *Momente*

biografice din *Lupta cu inerția* consemnează aceste fapte de existență și gîndire :

„Ți s-a-ntîmplat ceva ; nu ai să spui
Acel ceva din neguri, nimănui,
Pentru că de atunci în strat de vremi
Tu cauți puritatea și o chemi.

Ai iscodit-o-n nouri ori în munte,
Între copii și-n Marele Păcat,
Dar țeasta ta, nimbată alb de frunte,
În fața ei nu s-a-nclinat.

Căci n-ai găsit-o, n-ai găsit-o, nu,
Era ascunsă-n miezuri ori prea topită-n spații,
În firul singuratic de nea care căzu
Ori în întreaga togă ce moaie-n alb Carpații.

Fierbinte cercetînd-o bucată cu bucată,
Pierdeai înfățișarea și o stricai ușor
Așa cum nu aduce a oameni niciodată
Desfiguratul fum de cremator.

Dar îți trimise rază înaltă stea polară
Menindu-ți cugetarea în sensuri să-ți împarți
Cum magica lumină a lămpilor de cuarț
Uluitoare taine sub ochi îți desfășoară,

Filigranată-n fire de purpurie pară
Atoateschimbătoare, țesută din scîntei,
Ai înțeles ideea de om întîia oară
Tu, nărăvitul lacom la idei.“

Și setea necuprinsă de viață, de cunoaștere la modul absolut, și căutarea lacomă a adevărului cuprinzător de purități imaculate, și neliniștea permanentă a căutătorului sînt alăturate în aceste strofe caracteristice pentru freamătul neîntrerupt al furtunosului poet care spunea despre sine în alte versuri :

„Mi-i dat de-aceea-n lume nicicînd să nu fiu ram,
Ci alb noian de nouri și liniște să n-am".

Fantezia lui aprinsă deopotrivă de faptele constructorilor contemporani și de visul spre mai departe, spre lumea de perfecțiune viitoare a „Comunei" era solicitată de planuri grandioase. O *Geneză, o Intimă comedie*, pornită din sugestii dantești spre scrutarea etică a căilor vieții personale, cicluri largi ca acela intitulat *Omul comun din Lupta cu inerția* și închinat luptei conștiinței noi împotriva vechiului, lîncedului, inertului sînt doar cîteva începuturi care anunțau, schițau planurile unor edificii poetice uriașe. El însuși mergea pe urmele epocii atît de glorificate, într-o lucrare asemănătoare aceleia a colectivității care introduce în natură și societate ritmuri noi, organizare, simetrii, geometrie. Gîndirea creatoare a forței care azi conduce este expresia prin excelență a rațiunii treze ce prinde sensul lumii.

„Dar serbede-ar fi toate și toate otrăvite
S-ar destrăma-n nevroze, s-ar îneca în fard
De nu le-ar strînge-n rînduri simetric rînduite
Modernul comunismului stindard".

Tendința spre organizare se simte în poezia lui Labiș și într-un fel de geometrică viziune introdusă treptat în elementele lumii. De la evocarea unei naturi simple, fojgăitoare de vietăți ale pădurii și fanteziei, pline de o vegetație puternică, străveche, de la un joc naiv, copilăresc, prinos poetic, ca al romanticilor, din universul copilăriei. Labiș a prins să se înalțe spre o mare poezie a armoniilor superioare, a geometrizării. Ideea fecundatoare a creativității maselor care structurează din nou universul pe linii și volume armonioase, revine și la el, ca și la alți poeți contemporani.

Credincios gîndului exprimat în poezia *Comunistul* :

„Lumea amorfă cîștigă
Timbru de limpezi cristale"...

Labiș vede înălțîndu-se în natura haotică forme noi, pline de grație. În *Frămîntare intimă* ideea se întrupează prin apariția în *Rîpa Arsă*, pustie, blestemată, a unui viaduct care

„...cu grație-și aruncă
Deasupra rîpei arcul alb, de smalț.
Din rîpă, tineri se înalță pinii,
Și eu cu ei privirile-mi înalț.
Trec trenurile lungi ca o ninsoare,
Scînteile-n văzduhul pur se cern...
Respiri aici o largă prospețime,
Decor străvechi, încins de-un arc modern."

O cercetare stilistică ar remarca și aci lexicul bogat, în mod predominant stăpînit de elementele purității către care năzuie neobosit poetul.

Ritmurile care dau naștere formelor se simt cu o mare intensitate în versurile lui Labiș. *Ritm inițial* din *Entuziasm* exaltă ritmul energiei prime cuprinse în

„Materia, mișcată pe spirala
Necontenitei perfecționări."

E atîta ritm în viziunea poetului despre lume, încît o armonie coregrafică se desprinde din ea, universală. Noile construcții din patria noastră i se par, prin armonia formelor, prinse în simfonia de muzică și dans a marilor orașe :

„...am pornit
Printre blocuri semețe cu antene pe țeasta bombată,
Blocuri dansînd după muzica dură-a tramvaielor,
Muzică ametitoare și multiplicată,
Soră cu muzica sobră, de unghiuri și planuri,
Armonie-a metropolei, jerbă de fier și elanuri."

Scanned with OKEN Scanner

Entuziasmul maselor e la fel văzut într-o vibrație unitară, armonioasă :

„Nodurile-a mii de pumni
În fantastic dans prin aer..."

(Entuziasm)

Și fapta individuală eroică e ritmată grandios. E vorba de înălțarea unui drapel roșu pe o uzină, pe furtună :

„Eu am văzut un dans nemaivăzut !
Peste-o uzină într-un fund de munte
Dans aspru prin furtună, sclipitor,
Primejdios, de trăznete rotunde."

(Drapelul)

Viziunea se întinde la întreaga epocă :

„Anii noștri în dansul cu săbii acum să petreacă
Dansul superb ca o luptă și ca o-nnoire,
Ca un zbor însetat de Icar, spre fericire".

(Virsta de bronz)

Pînă și pădurea nouă, asanată, după vorba sa, crescută în poet simbolic, populată cu cerbii și căprioarele purității, este euritmică. În acest scriitor plin de toate impulsurile vremii sale, colectivitatea cu gesturile ei majore, cu preocupările ei vitale este reprodusă, este răsfrîntă ca macrocosmul într-un microcosm. Așa se întîmplă în *Cîntec de început* dar mai ales în *Primele iubiri* în cosmica imagine finală în care osia lumii trece prin inima poetului :

„Osia mea-i doar o parte, știu bine,
Osia mea trece prin mine
Osia mea este numai o parte
Din marea osie, fără de moarte."

Însetat de puritate, de pace, de acțiune rodnică, de fericire, Labiș a abordat toate temele poeziei noastre contemporane de la o altitudine considerabilă. Prin viziunea sa creatoare, unitară, originală, străbătută de filoane ale unei măreții autentice, prin varietatea și frumusețea expresivă a formelor poetice folosite, cu ritmuri învățate din horă, din dans, Labiș a lăsat în urmă-i o poezie de făgăduințe geniale.

Scanned with OKEN Scanner

AL. PHILIPPIDE ȘI LITERATURA UNIVERSALĂ

Ceea ce îl deosebește pe Al. Philippide între marii oameni de cultură ai generației sale care s-au ocupat de literatura universală este faptul că el pornește de la poezie, de la izvoarele creației. George Călinescu pleca de la critică și istorie literară, Tudor Vianu de la estetică și filosofia culturii. La Philippide, omul de cultură universală s-a constituit în jurul nucleului creator propriu, în jurul poetului. Și poetul a fost întotdeauna un spirit independent prin definiție, care nu s-a supus în activitatea intelectuală regulilor universale, ci numai acelora care au convenit, prin elective afinități, personalității creatoare. Așa încît și autorul de pagini de literatură universală și comparată a adoptat o atitudine identică. (De altfel, acest lucru explică și volumul restrîns al operei sale în domeniul de care ne ocupăm.) Parcurgînd studiile strînse în volum cît și pe celelalte, ești izbit în primul rînd de personalitatea puternică a autorului, de proprietatea și precizia expresiei sobre și totuși elegante, clasicizant elegante. Mai ești izbit și de refuzul de adoptare a unei terminologii de largă circulație, de nesupunerea la teorii numai de dragul vreunei mode. Al. Philippide nu-și însușește niciodată un termen, o etichetă de teorie literară ori de literatură comparată fiindcă așa cere uzanța europeană sau de specialitate, ci doar pentru că așa crede, pentru că așa simte. (Vom vedea de pildă mai jos ce păreri întreține în problema tipicului

Scanned with OKEN Scanner

ori în problema noțiunilor de clasic și romantic.) Și fiindcă aceste noțiuni, concepte ori idei sînt scoase dintr-o proprie experiență, dintr-o lungă meditație asupra procesului de creație, ele au și o rezonanță specială și mai cu seamă operează cu forța sincerității și autenticității lor. Și firește, și cu forța adevărului pe care-l susține o informație bogată și riguroasă.

Într-adevăr, aria de cultură din care se extrag observațiile lui Al. Philippide despre scriitori, opere sau curente are o mare întindere, constituind o excelentă garanție a adevărului științific. În teatru, auzindu-l cum vorbește despre Racine, Schiller ori Kleist, crezi că asculți pe un tehnician al dramei care a gîndit toată viața la problemele și la expresia specifică. În roman, de la Fielding și Richardson la Stendhal, Balzac și Dostoievski, schițează modalități și căi asemenea unui specialist care ar cumula și practica și teoria romanului. Iar în poezie intră ca un șuvoi, cu o pasiune greu stăpînită în această fire superioară strunită de rigori (așa cum se întîmplă în studiul despre Verhaeren).

De unde vine această siguranță a stăpînirii materialului, de unde acest cuvînt exact, simplu care delimitează de îndată un fenomen și dă direcția negreșită a unei idei? Dintr-o lectură întinsă, făcută pe îndelete, așa cum se construiește cultura. Cînd treci prin opera de critic și istoric al literaturii universale a lui Philippide, ai impresia că totul a fost citit și citit la vreme, așa încît reflecția urmează calea calmă a sedimentărilor firești. Se simte consecvența gîndirii, punctul de vedere mereu stabil se degajează în argumentația coerentă perfect, de pe urma sistematicelor și completelor lecturi ale textelor. Un scriitor ca Andersen, care nu face parte dintre vîrfurile literaturii universale, este studiat în opera lui, cu elemente esențiale și neesențiale, de la piese și romane pînă la autobiografia intitulată *Povestea vieții mele*. Se adaogă și bibliografia critică asupra lui Andersen, utilă și ea la reconstituirea biografiei, la integrarea în mișcarea literară a timpului. Modul acesta foarte larg

de informare, de adresare la sursele bibliografice pe care Al. Philippide îl aplică tuturor scriitorilor și tuturor problemelor pe care le discută ține desigur de o rigoare științifică a omului de cultură foarte prob, dar și de modalitatea specifică a abordării problematicii, de chipul în care se încheagă o biografie, un profil psihologic legat de antecedente genealogice etc. De altfel, informația adîncită asupra autorilor studiați s-a produs la Al. Philippide și prin intermediul vastei sale activități de traducător care înseamnă o legătură permanentă și foarte intimă cu textele clasice. De aci în mare parte se trage și extraordinara persistență a observațiilor despre stil (ca în capitolul despre Kleist, de exemplu). Și în general cercetarea nu e făcută din afară, ci dinspre fîntînile poeziei în sensul german de Dichtung. Sensurile înseși ale creației sînt puse în lumină în felul acesta și încadrate în contextul de idei al unei epoci. Dar metoda de cercetare, destul de complexă, e impusă de problematica specifică ridicată de un autor și opera lui, ori de o temă oarecare. Un scriitor nu e niciodată singur pe lume, ci o verigă dintr-un lanț continuu ; o personalitate creatoare e însă o devenire neîntreruptă. Această perspectivă alcătuiește dialectica viziune a lui Al. Philippide asupra literaturii universale și comparate și-i determină în ansamblu metoda de cercetare, făcînd-o să se identifice cu cea a specialiștilor. Într-adevăr, studiul literaturii universale și comparate, desfășurîndu-se, cum se spune, într-un flux continuu, primește orice mare valoare a lumii ca un receptacol care strînge toate tendințele, toate afluențele timpului, le prelucrează și le transfigurează în capodopere cu intervenția geniului său, apoi le dă din nou drumul în lume unde vor exercita noi înrîuriri, în noi configurații istorice.

În opera lui Shakespeare, Philippide pune încă de la început premisele cercetării ca un comparatist, fixîndu-l pe marele englez în peisajul contemporan al cărui produs este și stabilindu-i sursele de care s-a slujit prin citarea traducerilor făcute în vremea aceea din greacă,

Scanned with OKEN Scanner

latină, italiană, franceză. Oprindu-se mai cu seamă asupra tălmăcirii lui North (după un intermediar francez) din *Viețile paralele* ale lui Plutarch, cercetătorul nu omite nici importantele influențe primite de la nuveliștii italieni (de la Boccaccio la Bandello) nici pe acelea venite de la poeți (de la Petrarca la Sannazaro). Și aci poate ar fi fost necesară stăruirea asupra lui Florio, traducătorul lui Montaigne în engleză. În continuare, i se precizează lui Shakespeare afinii în literatura națională, în poezie Edmund Spenser, în proză John Lyly, apoi în propriul său gen, în cel dramatic, Thomas Kyd și Christopher Marlowe. Subliniind apoi aspectele caracteristice ale teatrului englez din Renaștere și anume brusca ajungere la maturitate și prisosul de poezie, Philippide intră în analiza dramei shakespeariene, a frumuseții și adevărului ei. O paralelă între tragedia greacă și teatrul shakespearian individualizează mai din aproape opera aceluia care avea să exercite o influență covîrșitoare asupra generației romantice mai ales prin *Visul unei nopți de vară* și prin *Furtuna*, piesele pline de magia visului și basmului, mult iubite de romantici.

Astfel se aruncă punți peste secole, înainte și înapoi, cu îndrăzneală și cu precizie, așa cum se procedează într-un comparatism constructiv, pentru înțelegerea cît mai completă a fenomenului studiat.

Filiațiunile apar și la Schiller, înrudit prin admirație ori directe influențe cu Shakespeare, cu romanul „negru" englez, Rousseau și Sturm und Drang-ul, curentul preromantic german.

Înrudirile și influențele sînt urmărite cu grija diferențierii și a individualizării permanente. Așa Fielding, strămoșul englez al romanului modern, este deosebit de Le Sage și de Quevedo, iar în ceea ce-l privește pe Andersen, Philippide respinge obișnuita afirmație despre influența lui Heine asupra lui, păstrînd numai pe acelea ale lui Shakespeare, Hoffmann și Walter Scott.

Personalitățile creatoare propriu-zise sînt înfățișate în desfășurări de procese evolutive, determinate de lupta

contradicțiilor interioare ale fiecăreia. Așa se întîmplă cu Stendhal văzut sub raportul influențelor ca urmaș și precursor, iar în ceea ce privește temperamentul artistic, într-o pendulare continuă între clasicism și romantism pe de o parte, între romantism și realism pe de alta. Stendhal este relevat ca un urmaș al secolului al XVIII-lea care aderă însă la mișcarea romantică, fiind chiar unul din teoreticienii ei (cu studiul *Racine et Shakespeare*), ca apoi să se desprindă de excesul de pitoresc, de sonorul verbiaj hiperbolizant al romanticilor și să dea o operă de analiză și observație obiectivă, dinadins lipsită de patos ori culoare.

Iar Schiller devine unul din cei mai tipici purtători ai dualității clasic-romantic. În el se ciocnește ideea cu pasiunea, într-o evoluție de la furtunoasa apartenență la Sturm und Drang, pînă la o clasicitate dorită și căutată pînă în lumea grecească a antichității. Fiecare operă a scriitorului analizat e luată în considerație și explicitată în cîteva fraze, cu privire la obîrșiile ei, la sensul ideologic și la valoarea originalității ei artistice. În special, accentul este pus pe momentul pe care-l reprezintă, în cadrul unei activități creatoare, o operă de artă, pe modul în care aceasta punctează procesul evolutiv de care pomeneam mai sus. Alegerea citatului este întotdeauna făcută așa încît să ilustreze tot. Și elevația ideii și gustul particular, și împlinirea artistică a dramaturgului, prozatorului ori poetului. Dacă există o artă a citatului, Philippide într-adevăr și-a supus-o. Cele trei sau patru versuri din Racine alese pentru ilustrare în *După o citire din Racine* sînt cele mai frumoase. De asemenea versurile cu care se exemplifică cele trei teme principale ale poeziei lui Verhaeren au fost alese cu ochi de magistru întru regala artă.

Interesant de semnalat pentru întregirea unui profil scriitoricesc ni se pare și modul în care sînt introduse în studiul despre Stendhal două pagini de citate, în special din lucrările memorialistice. Argumentul este de data aceasta nemijlocit, scriitorul vorbește singur despre tră-

săturile sale distinctive, despre predilecțiile, despre contradicțiile sale.

Cu o folosire a citatelor în chipul acesta, observațiile despre stil se susțin și cu naturalețe și cu strălucire.

Deosebit de interesant ni se pare Al. Philippide atunci cînd stabilește diferențieri între curente și școli, cînd extrage esența atitudinilor unor poeți și prozatori ai literaturii universale. Nimic nu este mai puțin schematic decît tipologiile la care domnia sa raliază pe autorii studiați. De fapt nici n-ar trebui numite tipologii, fiindcă nu au nimic de tipare prestabilite, de media însumărilor, ci sînt mai degrabă. serii, modalități. Se cunoaște că un artist autentic, cultivat și reflexiv, vorbește despre ceilalți artiști cu grija aceea disociativă cu care s-ar referi la propria sa operă, evitînd orice ușurătate, orice analiză de suprafață. Philippide nu intră niciodată, așa cum spuneam mai sus, în discuția unui autor plecînd de la o etichetă acceptată în general din comoditate, ci pornește în fiecare caz la investigarea cu propriile mijloace de percepție sensibilă, cu propriile, particularele-i judecăți critice. Cunoașterea foarte solidă a peisajului în care un scriitor a apărut și lectura atentă (și repetată) a operei lui, stabilirea afinilor în literatura națională și universală sînt treptele care-l duc spre o circumscriere foarte precisă a fenomenului, mai înainte de a ajunge la integrarea în școli și curente.

Ca mulți înaintași, și dintre cei mai străluciți, în critica universală, Philippide socotește că, pe deasupra (ori pe dedesubtul) curentelor ca atare, există anumite tipuri de sensibilitate creatoare, care dictează scriitorului o anumită poziție față de lume și de sine, care-i determină perspectiva față de fenomene și-l obligă să ordoneze faptele într-o anumită ordine, purtînd pecetea personalității sale.

Cele cîteva studii teoretice despre romantism și clasicism, ca și observațiile de pe parcursul analizelor unor scriitori, dau cheia predilecțiilor și a viziunii lui Al. Philippide în această problemă.

Scanned with OKEN Scanner

În *Romantismul permanent* se pornește de la preponderența modului de sensibilitate romantic la popoarele germanice. Poetul capătă întîietate asupra teoreticianului atunci cînd Philippide susține, pe bună dreptate, calitatea de transfigurație a procesului creator, abilitînd, astfel, ipostaza sensibilităților romantice și acordînd visului locul și importanța sa de „adîncă, gravă și fecundă realitate".

Punctul de vedere al permanentei sensibilități romantice se sprijină pe exemplele unor poeți participînd la acest mod de sensibilitate chiar în vremea de aur a clasicismului, vremea lui Boileau, și chiar în Franța, și anume pe Tristan l'Hermite și pe Saint-Amant.

Curentul romantic propriu-zis este văzut însă ca o reacție mai largă cu temelii speciale, împotriva excesului de clasicism care uscase, în cele aproape două secole de domnie necontestată, sursele inspirației, îndepărtîndu-le de viață.

Cu aceeași pondere, care-l caracterizează, cu numeroase nuanțe și discriminări fine, Philippide diferențiază fără exces, înțelegînd mereu ceea ce este nociv în exces. Susținătorul visului și al sensibilității romantice se sfiește să proclame caracterul dăunător al excesului romantic de grandilocvență, de supraîncărcare a prozei, stricător pentru adevărul vieții și mai cu seamă pentru perenitatea operei.

Din *Pitorescul și primejdia lui*, în care se ocupă de literatura de descripție intrată masiv în romantism ca reacție de înțeles față de nuditatea clasică a analizei psihologice, morale și care a însemnat adăogirea naturii, a interiorului, a costumului, a tot ce completează natura umană, dar care ajunge balast și abuz, se degajează, în mod aparent ciudat, adeziunea rațională și admirativă a lui Philippide la clasicism. Aceasta se conturează mai deplin în studiile *Împrietenirea cu clasicii* și *După o lectură din Racine*. Privit drept o caracteristică de căpetenie a culturilor mediteraneene (parcă după dicotomia pe care, la începuturile romantismului, a stabilit-o d-na de Staël), clasicismul este elogiat în *După o lectură din Racine*, pen-

tru însușirile lui de măsură, de armonie, de limpezime, tot atîtea expresii ale „supunerii de bunăvoie la regulile dictate de rațiune".

În *Împrietenirea cu clasicii*, Philippide completează însă termenul de clasic, pornind de la definiția lui Sainte-Beuve, îl înnoiește cu determinante contemporane, îl întregește cu atribute deduse dintr-o îndelungată și elaborată experiență de scriitor reunită cu una de om de cultură Antinomia consacrată, clasic-romantic, dispare în vechea ei accepțiune, originară, tipologică și e înlocuită de către cea romantic-realist, care însă nu e nici ea absolută. Pentru Philippide, romantismul „înainte de a fi un curent literar, este un mod de a simți și de a interpreta realitatea pe cînd clasicismul nu". Te naști romantic, poți deveni clasic.

În schimb, realismul îi pare a fi un mod de structură psihică, o înclinație spre lumea exterioară, spre observația și oglindirea ei exactă. Și pe ambele structuri, romantică și realistă, poetul Philippide vede posibilă intervenția altoiului clasic, exemplificată în mod egal de Lev Tolstoi și de Edgar Poe.

Clasicitatea se dobîndește prin educație, prin cultivare, prin exercițiu, prin echilibrarea facultăților creatoare și prin perfecționarea necontenită a expresiei. De clasicitate se leagă cele mai înalte aspirații și cea mai neprecupețită trudă în artă. Culmea se atinge în greutăți infinite și aceia care o ajung devin clasici, adică prototipurile desăvîrșirii artistice. Asta nu înseamnă de fel negarea curentului clasicist ca manifestare istorică, ci doar extensie necesară, ni se pare, a termenului de clasic, înspre durabilitate și perenitate. Și observațiile de detaliu care dublează argumentația teoretică sînt pline de adevăr și de subtilitate. De fapt, teoria se deduce din suma lor. De aceea Racine e scos măcar în parte de sub tirania normelor clasice. El e văzut ca un înfrîngător al regulilor tragediei aristotelice, fiindcă în loc de a emoționa prin milă și groază, încîntă mai întîi prin perfecțiunea expresiei. De asemenea, dă o viață mai intensă, mai adevărată eroilor săi, cărora le lărgește cadrul

peste prevederile și prescripțiunile clasice. Într-un anumit fel, Racine e adus destul de aproape de romantici, cum sînt aduși și Shakespeare și Balzac. Și aici e locul să relevăm o altă opinie interesantă a lui Al. Philippide în ceea ce privește tipicitatea. Fără a insista prea mult asupra problemei în sine, domnia sa face referințe indirecte, în legătură cu exagerarea, cu dilatarea contururilor unor personaje la Shakespeare ori la Balzac. Tipurile i se par a fi în special creația raționalismului clasic și de aceea le vede abundînd în Molière în primul rînd, tipul e sinteza, adunarea tuturor trăsăturilor posibile ale unei categorii de indivizi strînse laolaltă și îngroșate într-un singur personaj Harpagon, Tartuffe ori Alceste, creații mai degrabă ale rațiunii decît existînd în realitate. Din această pricină Shakespeare nu este considerat un constructor de tipuri propriu-zise, ci de oameni cu individualități puternice, în care forța pasională atinge un grad de intensitate puțin obișnuit. Așa se explică de ce atracția eroilor shakespearieni e atît de mare pentru oricare din noi, de ce fiecare e atît de uman și de trist. La fel în opera lui Balzac se întîlnesc „indivizi exagerați, cu dimensiuni sufletești colosal de mărite", nu tipuri de aplicabilitate universală.

Viziunea romantică a poetului Philippide tinde să însumeze cît mai multe produse ale artei universale în romantism, așa cum clasicitatea sa caută cu nesaț perfecțiunea echilibrată în capodoperele lumii. El însuși născut romantic, în sensul pe care îl dă romanticului, de „om pentru care visul există", aspiră necontenit spre clasicitate. De aceea, ne îngăduim a spune, Philippide înțelege atît de bine pe scriitorii purtători ai acelorași contradicții, pe Stendhal și pe Schiller, în care vede îmbinîndu-se „măsura clasică și frumoasa dezordine romantică". De altfel, în general, studiul de literatură universală și comparată întreprins de poet întregește cu foarte numeroase aspecte propria sa personalitate creatoare, trădîndu-i preferințele și schițînd o concepție despre artă, aceea care a prezidat și la construcția propriei opere.

Cînd în paginile introductive la prețiosul studiu despre *Trăsături distinctive ale poeziei române dintre 1920 și 1940 în raport cu poezia europeană*, poetul vorbește despre descendența, despre posteritatea romantismului în secolul al XX-lea, adică despre simbolism, avem impresia că stabilește filiația sa cu cele două curente. Spunînd despre simbolism că „este o prelungire a romantismului, foarte bine caracterizată prin punerea la contribuție în creația poetică, a visului și a stărilor sufletești crepusculare", Philippide se include, fără s-o menționeze, în definiție. Într-adevăr, meditația poetică a acestui nou romantic zăbovește în preajma visului și a naturii ca elemente constitutive ale marelui cadru liric, și investighează și plînge ruinele visurilor și idealurilor ori se răzvrătește ca un Titan. Toate motivele romantismului sînt reluate, de la cel titanic și prometeic pînă la pactul cu diavolul și la călătoria prin timp și spații, dar totul e spus altfel, cu amare lucidități, în simboluri triste dominate de culorile *verde* și *vînăt*, cu remarcabilă muzicalitate.

Năruirea statuilor, țăndările de bolid exprimă, ca și diminuarea elementelor naturii (lună, soare văzute ca streanguri ori spînzurați), pierderea idealurilor, peisajul crepuscular al dezamăgirii de la începutul secolului al XX-lea. Nuanțele uneori simboliste, alteori expresioniste ale poeziei lui Philippide, romanticul tîrziu, ilustrează influențele ambianței sociale și literare de la noi între anii 20 și 40.

Dar setea de existență reală, de adevăr în viață și cultură, de valori durabile la care să adere nu l-a părăsit niciodată pe omul de cultură. Ci s-a contopit cu năzuința poetului spre desăvîrșire, cu idealul frumuseții, al perfecțiunii. Și astfel, Philippide a strîns în sine două suflete, ca Faust, pe care le-a exprimat alternativ, ba chiar simultan. Tendința clasicizantă devine tot mai puternică pe măsură ce poetul înaintează în vîrstă și înțelepciune. Opera poetică e tot mai plină de liniște, de seninătate, de motivul livresc ales pentru frumusețea obiectului ori epocii cîntate. Dar e și mai plină de nădejdea realizării

umane, individuale sau generale. Tot mai mult, Philippide e atras de ideea evoluției, a caracterului, a complicației morale a omului, pe care comportamentul, manifestările exterioare o trădează. Arta i se pare a fi tot mai subordonată necesității de a afla adevărurile toate despre om și despre valorile cele mai mari pe care acesta le-a creat pe lume. Un vers într-o poezie, *Viața alături*, exprimă cercetarea aceasta fructuoasă : „Caut ceea ce durează". Ideea este reluată, și nu întîmplător ni se pare, într-unul din studiile sale, în volumul *Împrietenirea cu clasicii*.

„Împrietenirea cu clasicii" este un prilej de a te apropia de viață, de ceea ce este durabil, afirmă și aci poetul.

Atitudinea este una de umanist și-l plasează pe poetul, gînditorul și teoreticianul Philippide în contextul *neoclasic* care-l întregește pe acela romantic, într-o personalitate complexă și foarte originală.

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR VIANU
SAU DESPRE GRAVITATE

Scriam, cu cincisprezece ani în urmă, în 1957, despre profesorul nostru care împlinea atunci 60 de ani. Scriu astăzi, cînd ar fi împlinit 75. Îl vedeam atunci în puterea deplină a intelectului și spiritului — îl exprimam într-o unitate de contrarii echilibrate. Îl văd acum de departe, în întregimea personalității și operei sale. Și este același și nu mai este același. Au rămas în amintirea mea și forța prezenței și așezarea temeinică a straturilor ființei ei, mai mult intuită de obicei decît înțeleasă, de ucenici în maestrul lor. A rămas și răsunetul cuvîntului mustrător, ca și ecoul bucuriei interioare a laudei pe care ne-o aducea, cu măsură, ca un părinte iubitor, parcimonios cu vorbele, mereu întrebător față de evoluția celor de care răspundea.

Măsurăm acum și bucuriile lui și greutățile unei vieți care s-a scurs, în ciuda destulelor piedici mai mici ori mai mari în căutarea binelui și adevărului, în căutarea de poduri solide spre lumea ideilor. Și învățăm din cercetarea lui, călăuzită cu atîta siguranță de un spirit superior, credința în puterea noastră de cunoaștere, credința în umanism ca sistem nezdruncinat de valori, credința în netăgăduita putere a rațiunii.

Treptat însă, cele legate de implacabila condiție umană, de drama devenirii, a schimbării, a nestatorniciilor mărunte și firești, se șterg tot mai mult. Pentru noi capătă contur mereu mai accentuat sensul unei misiuni

umane, întrupate într-o operă. Articulațiile acesteia dobîndesc semnificațiile unei geometrii interioare exprimînd o construcție, o cosmicitate. Creația lui Tudor Vianu se arată tot mai clar ca un univers întreg, edificat conștient și laborios, pe temelii raționale, acelea comune unei întregi gîndiri europene, mîndră de a fi trecut prin filosofia greacă și dreptul roman, prin patristica Evului Mediu, prin Renaștere și secolul luminilor.

Răsfoind paginile vastei sale opere, ești impresionat la prima vedere de varietatea ei. E adevărat că există în cei mai însemnați oameni ai culturii românești o propensie firească spre enciclopedism, spre universalitate chiar. Și prin întinderea interesului său de cercetare și cuprindere, Tudor Vianu se situează în certa lor descendență. Filosof al culturii, estetician, axiolog, istoric al culturii, comparatist, istoric și critic al literaturii și artei românești și universale, stilistician, moralist, poet și eseist, savantul român a dat cărți fundamentale în mai toate domeniile în care a lucrat. Dar varietatea preocupărilor, a studiului, nu poate ascunde ochiului pătrunzător care parcurge opera, unitatea fundamentală a gîndirii și expresiei lui Vianu. Totul se strînge într-o viziune așezată, plină de pondere în care, de altfel, ne interesează mult mai puțin originalitatea, cît adevărul ideilor. Cînd intri în oricare din paginile pe care le-a scris, simți că intri pe tărîmul sincerității cercetătoare, a adevărurilor universal umane de care sufletele noastre sînt întotdeauna însetate. Cu timpul, opera sa se va dovedi tot mai tonică pentru căutătorul de certitudini. În unitatea gîndirii lui n-a intrat niciodată jocul ori improvizația, de care se ferea și căuta să ne ferească. În construcțiile lui n-a fost niciodată intenție ludică și nici în microstructurile lui nu e de găsit paradoxul. Tudor Vianu era prea ancorat în certitudini interioare, prea plin de simțul răspunderilor ca să-și îngăduie spontaneitățile strălucitoare. Adică avea rigoarea filosofului și a omului de știință care reevaluează în anumite epoci ideile, și îndepărta de la sine expresia naturii artistice a cărei tentație o simțea din cînd în cînd în complexa sa fire.

Acest neoclasic în felul său se supunea, atît în demersul gîndirii cît și în viața morală, regulilor cu valoare universală prin care se dobîndește libertatea interioară, se judecă lumea și se construiește cultura. De această atitudine intelectuală, etică și spirituală ținea gravitatea funciară a savantului, născut profesor și filosof umanist. Și gravitatea lui Tudor Vianu era a unei conștiințe care operează, care oficiază cu valorile de care depinde însăși valoarea existenței ; era mărturia disciplinei severe interioare ca și a credinței în idee, care obligă ; era corolarul demnității omenești, al acelei virtuți elogiate printre cele dintîi de umaniști.

De aceea îl regăsim atît de întreg în comentariile făcute pe marginea discursului lui Pico della Mirandola asupra demnității omului care singur se poate înălța sau coborî după calitatea aspirațiilor și acțiunilor sale. Neclintita încredere în putința de perfecționare a insului supus rigorilor filosofice și morale se hrănea din toți cei care făcuseră înaintea lui marea experiență a *paideii*, a educației pornite de la cuvînt ca expresie a sufletului. Clara viziune de umanist a lui Tudor Vianu, în sensul originar al termenului, se constituise în gravitatea care e sensul responsabilităților nobile, al credințelor care afirmă și statornicesc adevăruri. El se simțea și era slujitor al cuvîntului care face lumină în haos, ordonînd și armonizînd forțele dinăuntru și din afara omului. El era ca un filosof de Renaștere, dar fără tristețea acelora care priveau sceptic lumea. Gravitatea însemna la el seriozitatea marei întreprinderi a schimbării omului, a misiunii de împlinit, a sensului conferit evoluțiilor. În gravitate s-a întîlnit cu filosofia, în gravitate afectuoasă și-a întîlnit semenii, în gravitate plină de grijă și-a urmărit elevii și discipolii.

Însoțită de calmă curiozitate filosofică, de certitudinea adîncă a descoperirii adevărului, de dorința realizării binelui și frumosului prin activitatea intelectuală, gravitatea a fost una din componentele cele mai de seamă ale portretului lui Tudor Vianu, exemplar și dătător de nădejdi pentru orice umanist care reia spinoasa și nobila lui cale.

Scanned with OKEN Scanner

PERMANENȚE ROMÂNEȘTI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ CONTEMPORANA

În continuul proces de evoluție care este literatura, fiecare etapă oferă spre privire o configurație nouă a materialului de viață, gîndire și sensibilitate care constituie istoria unui popor și exprimă specificul său național, fiecare etapă este o verigă din nesfîrșitul lanț al istoriei naționale. Și nici una dintre ele nu se poate rupe de rest fără a se înstrăina, nici una nu poate trăi fără substanța celorlalte, într-o îngemănare cu caracter de lege universală. Oricît ar părea de departe Moravia de Boccaccio ori Valéry de Racine, legăturile există, întotdeauna justificate de specificitatea oricărei istorii naționale.

Cu foarte mici variații de scăderi și înălțări produse de schimbările mai mult sau mai puțin favorabile de stare istorică, literatura română ca și întreaga noastră cultură din toate etapele desfășurării noastre ca popor, poartă cu mîndrie semnele indubitabile ale unei vechi și stabile tradiții, făurite nu numai de cărturarii știuți ai ultimelor trei secole, ci mai cu seamă de aceia necunoscuți și umili, mulți la număr, care au fost păstorii și plugarii, strămoși înțelepți și încercați de pe tărîmul tracic, prima zonă a istoriei noastre și primul strat în alcătuirea specificului nostru național.

Gînditorii, artiștii, scriitorii români din toate perioadele istoriei noastre s-au întors mereu spre acest strat, căutînd cu sete contactul cu sursele creatoare ale spiri-

tualității românești, fiindcă e probabil că aci s-au creat miturile cele mai vechi, începuturile gîndirii și culturii oricărui popor. Și cea mai mare parte a folclorului românesc este îmbibată cu fragmentele, cu reminiscențele culturii tracice atît de importante — în sinteza balcanică, încît Orfeu era ținut a fi păstor, trac, iar Hercule aducea din Tracia ramura de măslin înflorit. De aceea putea spune poetul Beniuc :

„Orfeu străbunul tracic mi-a lăsat
În sînge ritmuri mari și fără moarte".

Modul de existență pastoral, tipic solar, al tracilor, a pus început miturilor noastre specifice dintre care cel mai cunoscut este acela cuprins în liniile genial rezumative ale *Mioriței*. Viața păstorului, petrecută în tăcere și așteptare pe coline singuratice, ni se arată nu numai ca subiect de operă de artă, ci mai cu seamă ca mod de cunoaștere, ca obîrșie de filosofie și mit.

Mitul cosmic și atitudinea panteistă sînt expresii ale unei năzuințe de comunicare cu cele înalte, cu tainele lumii mari, de armonizare a individualității cu cosmosul. Ceea ce aveau să încerce gînditorii titani ai Renașterii europene, adică refacerea armoniei între om și cosmos, a schițat ca gest umilul păstor de pe pămînturile noastre, fără sfîșieri ori tragedie *dell'incompiuto*. De pe colina sa, privind cerul înstelat și crezîndu-l aproape (neștiind de ani-lumină ori de orbite planetare), păstorul a socotit că se înfrățește într-un fel cu elementele lumii eterne (cum i se părea a fi natura) și stăpînește astfel tainele cerului și pămîntului. De aceea a socotit că poate începe și un dialog cu divinitatea, imanentizînd-o, de aceea nu s-a temut de moarte, pe care a privit-o ca o întoarcere întru cele veșnice, întru acele elemente pe care le contemplase și care îi deveniseră atît de apropiate, încît le simțea familiare, înrudite.

De aici s-a tras în literatura noastră populară și apoi în lirica cultă, o anumită sete cosmică, un sentiment

puternic al naturii mari, o privire demnă, fără spaime, îndreptată asupra morții. Apărută în *Mioriţa* în plenitudinea ei și continuată în secolul al XIX-lea pînă la Eminescu cu care strălucește în *Mai am un singur dor*, această temă din urmă vine pînă la noi în secolul al XX-lea, în proză, însoțită de calme înțelegeri ca în nuvela lui Mihail Sadoveanu *Cum a căzut moș Calistru pe Deleleu*, ori de discuții pasionante, tinerești ca în nuvela *Leul albastru* a lui D. R. Popescu. În poezie, apariția temei afirmă un fel de panteism tracic, mioritic, o împăcare cu elementele, o sete adîncă de comunicare cu ele, o înțelegere cosmică a devenirii, ca la Arghezi, dar mai cu seamă la Philippide și Blaga.

În *Întîmpinare în azur* (1946), Al. Philippide învață sensul suprem al vieții și stingerii care, de fapt, nu e decît reintegrare :

„Și muntele deodată a fost o navă mare,
Pe-a cărei proră-naltă eu, călător stingher
Stam gata de plecare pe mările din cer,
Spre lumea care-i dincolo de soare [...]
Din zare asfințitul mi-a-ntins de bun venit
Licoarea lui de aur în azurii pocale.
Și muntele se smulse din hăuri — și-am pornit
Cu soarele prieten pe mările astrale."

În *Glas de seară* din ciclul *Stihuitorul*, Lucian Blaga dă curs din nou gîndului vechi cît *Gorunul*, dar altfel rezolvat, prin acceptarea senină a reintrării în ciclul elementelor :

„Din veac în slujbă viermii sînt
Sub glie-i văd lucrînd, lucrînd.
Intra-voi iar, sub veghea lor,
În ciclul elementelor.

Din prag un gînd se uită lung.
Să-l las în casă ? Să-l alung ?
Avea-voi fața nimănui
Asemenea pămîntului.

Cuvînt încearcă-a se rosti :
Înmormîntat în astă stea,
Veni-va zi ! Veni-va zi
În nopți voi lumina cu ea."

Din această limpezire de viziune se degajă o tendință neoclasică evidentă care încununează maturitatea marilor creatori într-un sens tradițional vizibil, în direcția meditației la sfîrșitul existenței.

Tot din tărîmurile milenare mioritice spuneam că vine și o situare firească în marile spații ale universului, explorate parcă de aproape. Eminescu a fost în romantismul european poetul cel mai îndrăznet în această privință, fiindcă permanența cosmică în folclorul nostru îl obișnuise cu traiectoriile mari ale lumii.

În proza și poezia contemporană, natura mare, cosmosul apar ca zone deloc străine, a căror cucerire e de mult știută și așteptată. Extensia spre ele este privită ca o acțiune firească, în continuarea unei vechi tradiții de comunicare și de aceea este atît de des întîlnită ca temă de inspirație sau ca viziune specifică, de la Mihail Sadoveanu la Geo Bogza, de la Mihai Beniuc la Nicolae Labiș. Natura bătrînă a țării noastre, cu codrii și munții ei din veac, de care mai toți scriitorii veniți din lumea satului au fost legănați, le-a făcut ucenicia pentru mai departe. Și în linia aceasta a unui puternic sentiment al naturii, a unui cadru cosmic protejînd, însoțind evoluția individului în univers, a unei susținute aspirații spre absolut în dragoste, împlinire ori moarte, se înscrie mare parte a poeziei contemporane inspirate din folclor, cu rădăcini adînci în cel mai depărtat trecut al poporului român.

Folclorul nostru are însă și alte bogate, importante laturi și resurse care au fecundat literatura contempo-

rană, care i-au oferit îndemn și substanță. Lunga noastră existență istorică desfășurată sub semnul luptelor necontenite, al vicisitudinii, a pus și alte peceți pe tipul uman și pe tipul de cultură, creînd un anumit climat specific de militantism în slujba țelurilor naționale, sociale, creatoare. Se formează de timpuriu în istoria noastră tipul de țăran luptător, producător și erou al unei literaturi caracteristice. Balada eroică și doina haiducească, o întreagă literatură răzvrătită, luptătoare constituie un fond istoric de documente și modele pentru toată literatura noastră, dînd naștere la numeroase consecințe. Tradiția luptei, trecută de la popor la cronicari, la scriitorii romantici care au condus revoluția de la 1848 și apoi la Eminescu, cel mai strălucit întrupător al permanențelor românești, se împlinește astăzi în conștiința de scriitor militant, extinsă la toți scriitorii români. Necesitatea legăturii artistului cu poporul său, la bine și la rău, în ceasurile propice ca și în restriște, apare ca o datorie interioară, o constrîngere morală, împingînd pe creator spre procesul istoric al poporului său, spre cercetarea dintr-o perspectivă solidară, a luptelor, înfrîngerilor și victoriilor lui.

Alcătuirea unui stat popular, al maselor de muncitori și țărani nu poate, pe de altă parte, să nu fie însoțită de reluarea temelor fundamentale ale folclorului, ca și de reexplorarea în spirit nou a istoriei naționale. De aici marea frecvență a temei vieții țărănești și a motivelor folclorice, mai cu seamă a celor care exaltă viața și lupta. Zaharia Stancu, Marin Preda, Titus Popovici și mulți alții leagă satul de ieri de cel de azi, mergînd pe urmele marilor lor înaintași Mihail Sadoveanu și Liviu Rebreanu, și ducînd mai departe formulele lor specifice în tratarea romanului țărănesc.

În romanele de inspirație istorică, *Nicoară Potcoavă*, de Mihail Sadoveanu și *Un om între oameni* de Camil Petrescu, se mișcă eroi și mase spre sensuri pe care noua viziune despre lume le clarifică. În cadrul unei idei mai vechi exprimate în *Viața lui Ștefan cel Mare*, aceea a

înțelegerii direcțiilor în procesul istoric de către unii domni iubiți de popor, înțelepți și plini de gîndul propriei lor jertfe, Sadoveanu a proiectat de data aceasta pe fratele lui Ion Vodă — Nicoară, căruia duhul istoriei i-a vorbit. Iar în romanul lui Camil Petrescu, Bălcescu sfințește cu jertfă prezența poporului său în istorie și luptă.

Ideea sacrificiului devine plurivalentă în literatura noastră contemporană, cu răsfrîngeri variate în operele poeților în special. E interesant astfel de urmărit la unii din ei modul în care fuzionează motivul sacrificiului de tipul întîlnit în *Meșterul Manole* cu acela al răzvrătirii prometeice.

Mai întîlnim în primul rînd, alături de numeroase alte idei și teme împrumutate mitologiei clasice, mereu reluat, motivul prometeic pentru ilustrarea spiritului răzvrătit. Poeții din toate generațiile l-au folosit în variate contexte. Un sens deosebit dă motivului poetul Vasile Voiculescu în splendidele sonete închipuite după Shakespeare și care au încununat creația lui. În acestea se reiau, venite pe altă filieră a tradiției de carte românească, ideile vechi ale filosofiei platonice și neoplatonice care au intrat la noi prin relațiile cu Bizanțul și Grecia. Și motivul prometeic apare de cîteva ori în lupta pentru descoperirea eternității și perfecțiunii în iubire. Ideea titanului demiurg care a construit și el forme omenești din argilă, animă mai tot ciclul de sonete al poetului român ca un simbol al aceluia ce creează nemulțumit veșnic de opera lui și aspirînd neîncetat spre desăvîrșire. Sonetele CLXXXV și CCXXIX vorbesc chiar despre titan și opera lui superioară, despre alcătuirile pe care poetul le vrea născute din iubire, ca ale aceluia și năzuind să ia eternitatea cu asalt. Și la Voiculescu accentul este deci pus pe capacitatea de iubire față de oameni a eroului mitologic și care trece în simbolica dragoste a eroului liric.

La Tudor Arghezi, în *Cîntare omului*, unde se reiau la fel multe motive ale mitologiei europene în sensuri

noi, schimbate, ori cu accentele altfel puse, Prometeu capătă o configurație umană de revoltă și jertfă amestecată. Iată-l implicat într-una din intervențiile lui simbolice în viața oamenilor, în poemul *La stele :*

„Într-un avînt sălbatic te-ai dus pînă la stele
Și te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele.
Că mîna îți arsese cu care-ai scormonit
În jarul alb din cîmpul de sus, ești răsplătit.
Ai pus-o să răsară, să-ți ardă-n vatra goală.
A fost, biruitoare, întreaga ta răscoală."

La Nicolae Labiș, suprapunerea între mitul prometeic și cel al meșterului Manole se produce în *Meșterul,* frumosul poem crescut din răsunetul tradiției creatoare românești :

„Meșter valah, azi nume de fîntînă
Născut din lutul ce l-ai plămădit
În sprintenă zidire cu trei turle
Și iie dantelată de granit [...]
Înfrigurat de-un singur gînd, smulgîndu-ți
Ca zdrențe vii părerile de rău,
Tu ți-ai strivit sub talpa mînăstirii
Inima ta, tot ce-ai'avut al tău.

Dar ți-ai simțit-o renăscînd cu larmă
În dangătul de clopot, presimțit,
Al veacurilor multe, viitoare,
Tu Prometeu român, purtînd alt mit..."

De fapt, în întreaga poezie contemporană, ideea jertfei din mitul meșterului Manole este reluată într-o nouă perspectivă, aceea a subordonării ființei individuale către cea colectivă, adevărata treaptă de progres spiritual, născută într-o uriașă operă de construcție. Dacă ne gîndim bine, în această metamorfoză succesivă a luptei și răzvrătirii în militantism, a militantismului în jertfă sim-

Scanned with OKEN Scanner

bolică, descoperim o trăsătură specifică a umanismului românesc care se oglindește în toate etapele culturii și tradiției noastre de la folclor la cronicari și mai departe, pînă la oamenii vremii socialiste. Și umanismul acesta vine deopotrivă de la latina *umanitas* și de la românească *omenie*, căreia i se adaugă încă astăzi coordonatele gîndirii întemeiate pe certitudinile științei, precum și acelea ale dezvoltării integrale armonioase a individului.

Tradițiile și permanențele înfloresc astăzi în țara noastră într-un vast peisaj în care se echilibrează și se leagă, pe măsura armoniosului suflet românesc din veac, toate aspirațiile înaintașilor. Sîntem și noi cei de azi o verigă din nesfîrșitul și mereu ascendentul progres de desfășurare a istoriei și culturii naționale.

Scanned with OKEN Scanner

EMINESCIENE

Scanned with OKEN Scanner

EMINESCU
ȘI ÎNAINTAȘII SĂI

Eminescu e una dintre acele mari personalități care intră pe scena culturii universale cu cel mai reprezentativ tezaur-sinteză al culturii naționale. Lucrarea lui Eminescu, a ultimului mare romantic român și european, s-a desfășurat sub semnul permanentei legături cu înaintașii, într-un proces neîntrerupt de devenire în direcțiile cerute de tradițiile și de istoria poporului român. Lui Goethe tînăr, Herder a fost acela care i-a revelat necesitatea legăturii dintre creator și poporul său, care-l integrează într-o comunitate și-l face exponent al unui mod unic, specific național, de gîndire și simțire. Așa s-a întors Goethe spre istoria și folclorul poporului german pe care le-a topit în creația sa ca pe niște componente fundamentale ale direcției naționale.

Eminescu a descoperit singur, mai întîi intuitiv, în vremea copilăriei sale, această legătură necesară. Ataşamentul devreme născut față de poporul său avea să-l ajute în receptarea a ceea ce îi va aduce primul dascăl de seamă sub înrîurirea căruia a stat, Aron Pumnul. Aron Pumnul, revoluționar din Transilvania anului 1848, fugise din ținutul natal după represiune, fiind condamnat în lipsă, și se refugiase în Bucovina unde acțiunea patriotică a fraților Hurmuzachi aducea pe mulți exilați politici din toate regiunile românești.

Pentru Eminescu, Pumnul a fost cea dintîi conștiință revoluționară cu care s-a întîlnit, cel dintîi stîrnitor al

Scanned with OKEN Scanner

patosului său luptător şi demofil, care avea mai tîrziu să se arate în forme atît de deosebite, de variate. Aron Pumnul fusese pe Cîmpia Libertăţii, stătuse alături de Andrei Mureşanu, de Timotei Cipariu, de Gheorghe Bariţ şi atîţia alţii şi ca atare se bucura în ochii adolescentului de prestigiul participării la o mişcare de eliberare şi socială şi naţională, ca şi de prestigiul continuării unei vechi acţiuni de cultură care era aceea a Şcolii ardelene.

Şcoala ardeleană însemnase afirmarea romanităţii poporului nostru, a continuităţii noastre în Dacia, a latinităţii limbii noastre, însemna pentru adolescentul precoce orientarea către nişte surse cu atît mai preţioase atunci, cu cît transmiteau mai departe idei dintre cele mai interesante, mai pasionante. Ideile revoluţiei de la 1848 în Europa purceseseră din Franţa de la 1789, 1830 şi 48, radiind un curent întreg de energie revoluţionară. Iar în vremea adolescenţei eminesciene, Italia îşi făcea auzit şi ea glasul doritor de libertate şi unitate în luptele Risorgimentului. Şi simţul naţional, patriotic atît de puternic, şi năzuinţa luptătoare s-au trezit în tînărul poet sub influenţa directă, hotărîtoare a lui Aron Pumnul. Aşa se explică fervoarea ataşamentului lui Eminescu numai faţă de acest dascăl, în vreme ce alţi profesori cu vastă erudiţie cum a fost Ernst Rudolf Neubauer, de pildă, care l-a învăţat istorie universală şi literatură, ca şi prozodie germană şi i-a trezit admiraţia pentru Schiller, scriitor german preferat al lui Eminescu în această perioadă, nu s-au bucurat de semne deosebite de preţuire din partea lui.

Pelerinajul adolescentului de numai 16 ani, pe jos, de la Cernăuţi la Blaj, după moartea lui Pumnul a însemnat un omagiu dintre cele mai caracteristice adus de discipol maestrului, şi mai ales Cîmpia Libertăţii, mormîntul lui Iancu, sălile de curs prin care trecuseră Maior, Şincai sau Micu, biblioteca plină de cărţile strînse cu evlavie de către umilii dascăli ai cauzei naţionale i-au amintit mai puternic de vechii luptători, de Horia, de Mureşanu care vor intra încă de pe acum în galeria

eroilor din lirica juvenilă, titanică a lui Eminescu. De asemenea, romanul *Geniu Pustiu* cu eroi din revoluția transilvană, Ion și Toma Nour, fixează cîteva momente din peisajul ardelean plin de grandoare cu care se întîlnise. Autorul lui mărturisește a-l fi scris „după impresiile nemijlocite din 1868“ [1].

Un moment interesant în formația și evoluția gîndirii lui față de înaintași îl constituie și acela al ascultării lui Timotei Cipariu, vorbind sărbătorește la Alba-Iulia, în catedrală, cu prilejul ședinței anuale a Astrei ținută în 1866, între 27 și 28 august.[2]

Se pare că a dăruit o atenție reculeasă cuvintelor lui Cipariu, descendent al Școlii ardelene ; că n-a comunicat nimănui impresiile sale și că s-a plimbat singur toată ziua prin oraș. Chiar dacă a fost dezamăgit de felul în care suna limba română (pentru care el avea un instinct atît de sigur) în gura acestui latinist de seamă, și putem presupune că a fost (dacă ținem seama că alți doi scriitori de dincoace de Carpați fuseseră dezamăgiți în împrejurări asemănătoare : Alecu Russo și Al. Odobescu care au și publicat impresiile lor despre excesul de latinism al vorbitorilor oficiali), totuși Eminescu rămîne încă legat de opțiunile acestei perioade, opțiuni pro-ardelene, pro-latiniste, pro-romanice. Izbutește însă, cu instinctul acela sigur care vestea geniul viitor, disocierea valorilor poetice de cele social-politice. Adică, prețuindu-l enorm pe Mureșanu, de pildă ca revoluționar și patriot adînc, înțelegea superioritatea poeziei lui Alecsandri asupra poeziei aceluia exaltate de prietenii ardeleni.

Pe Alecsandri îl cunoștea bine și-l iubea mult, chiar dacă uneori critica laturile mai slabe ale creației sale,

[1] Eminescu către I. Negruzzi în *Conv. Lit.*, vol. 33, p. 8, citat de B. Duică.

[2] Dr. E. Dăianu : *Eminescu în Blaj, Foița Tribunei*, nr. 79, 1/14 mai 1902.

așa cum a făcut odată și cu Bolintineanu, trecînd în revistă producțiile dramatice românești în perspectiva necesităților culturii noastre naționale, pe care și le-a reprezentat de timpuriu și cu claritate. Îl cita mereu, tuturor tinerilor blăjeni așa încît unul din ei își amintește că-l considera „poet adevărat" și dădea o intonație specială cuvintelor „Andri Popa cel vestit" [1]. Altul, de asemenea, îl considera pe Vasile Alecsandri poetul favorit al lui Eminescu, dar menționa că „știa pe dinafară tot ce se afla mai deseamă în poeții noștri de pe atunci" [2]. Bolintineanu era recitat pe de rost cu deosebire în poezii pline de efecte onomatopeice. Așa de pildă, declama adeseori din *Mihnea și baba* partea din urmă :

„Mihnea încalecă, calul său tropotă,
Fuge ca vîntul,
Sună pădurile, fîșie frunzele
Geme pămîntul..."

Același prieten se mira că Baronzi însuși, colaborator al *Tribunei* prin 1870, se bucura de interesul lui Eminescu care recita și din el :

„Dane băiete, copil de lele,
Ce umbli noaptea la stele ?"

Dar și poeziile lui Alecsandri și ale lui Bolintineanu (chiar *Mihnea și baba*) figurau în ceea ce a constituit cartea fundamentală a adolescenței eminesciene alături de *Mythologie für Nichstudierende* a lui G. Reinbek și de *Weltgeschichte* a lui Welter. E vorba de *Lepturariul românesc — cules den scriptori rumâni*, apărut între 1862

[1] Protopop Petre Uilecan, *Amintiri despre Eminescu*, *Familia*, an XXXVIII, 10/23 noiembrie 1902, nr. 45.

[2] Cacoveanu Ștefan, *Eminescu în Blaj*, *Luceafărul*, an. III, nr. 3, 1 februarie st. v. 1904.

și 1865 la Viena și datorat lui Aron Pumnul. Acesta realizase aici o antologie destul de completă a poeziei românești de la Alecsandri, Heliade, Bolintineanu, Pann, la Donici, Prale, Scavinschi, Barbu Paris Mumuleanu, Baronzi, Grandea, Pelimon, Vasile Fabian Bob etc., etc. Puțin selectivă, e adevărat, din punct de vedere estetic, așa cum avea să spună Maiorescu, antologia a avut enormul merit de a fi oferit lui Eminescu o cuprindere istoric-literară remarcabilă care să-l pună dintr-o dată în contact cu toți scriitorii români mari și mici, cu peisajul complet al literaturii românești de pînă atunci.

Lepturariul a constituit pentru Eminescu rezumatul și totodată ghidul cel mai fidel al istoriei literare vechi și noi, primul său univers literar, destul de naiv, dar atît de prețios în urmări. Nu întîmplător rostea pe dinafară din toți, din Alecsandri ca și din Baronzi, fiindcă în mintea lui încă de pe acum rodnică, sinteza se producea spre apariția unei poetici noi, de geniu, sumă a tuturor poeticelor individuale de pînă atunci.

Epigonii au valoarea lor foarte mare în acest sens, al dezvăluirii trecerii de la fiecare modalitate poetică în parte, exprimată simbolic într-un portret, o trăsătură de caracter, un vers sunînd asemănător cu acelea ale poeților citați sau necitați, dar subînțeleși (ca Vasile Fabian Bob), la o poetică nouă prin inovația geniului creator, dar hrănită substanțial de tradiția înaintașilor.

Eminescu vorbește în prima parte a operei sale ca Alecsandri, ca Bolintineanu sau Heliade, cu același lexic, aceeași recuzită poetică, atingînd, ca și aceștia, din cînd în cînd doar versul perfect. Și dintre ei, Heliade Rădulescu convine mai degrabă lui Eminescu într-o a doua etapă, romantic tenebroasă, asemănătoare Sturm und Drang-ului, curentul preromantic german de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Spre deosebire de ceilalți, lui nu i-a consacrat numai strofa din *Epigonii*. În poezia pe care i-a închinat-o în *Familia* din iunie 1867, arătîndu-și preferința pentru acest stil romantic tenebros pe care,

în parte, îl împărtășesc în aceeași vreme, într-o poezie de răzvrătire puternică, Hașdeu și Macedonski, îi spunea :

„...Sublim însă e cîntul cînd țipă și ia-n goană
Talazurile negre ce turbă, se răstoarnă,
Și spumegă ca furii și urlă-ngrozitor.

Astfel îți e cîntarea, bătrîne Heliade,
Cum curge profeția unei Ieremiade,
Cum se răzbun-un vifor zburînd din nor în nor.
Ruga-m-aș la Erato, să cînt ca Tine, barde,
De nu în viața-mi toată, dar cîntecu-mi de moarte
Să fie ca «Blestemu»-Ți ... să-l cînt, apoi să mor."

Creațiile acestei epoci sînt într-adevăr tributare unei viziuni sumbre, furtunoase, așa cum poetul dorea să dea pe urmele lui Heliade. Și mai ales *Junii corpuți*, apoi primele versiuni din *Împărat și proletar* se învolburează de mînia titanică a poetului profet, doritor să ardă cu fierul roșu putreziciunea unei lumi vechi și să schimbe totul printr-o uriașă răsturnare.

Pînă prin 1870—72, istoria și economia politică, științele sociale îl pasionează pe Eminescu, înrudindu-l și pe această latură cu reprezentanții generației de la '48, cu Bălcescu și Kogălniceanu pe care-i învățase la început poate tot din *Lepturar*, alături de cronicari, și de ale căror opere de istorici și oameni politici se simțea legat.

Și tot după învățătura acestora, exprimată pe scurt în programul *Daciei literare* și aiurea, Eminescu pornește la o vastă campanie de cultură proiectată pe toate direcțiile, dar mai ales spre folclor și teatru național. La Viena, cu Slavici și alții, el lucrează ca un postpașoptist, îndemnînd spre multilateralitate dar mai ales spre adîncime. Aici va da scrieri politice și culturale de seamă, va îndemna pe ceilalți la lucrarea literară inspirată din tradițiile autohtone. Va începe el însuși să investigheze trecutul național pentru a da un teatru istoric în care a avut totuși necontenit impresia că nu reușește.

Scanned with OKEN Scanner

Repertoriul nostru teatral, articol publicat în *Familia* [1], face o analiză din cele mai lucide teatrului românesc contemporan, și în care nici Alecsandri, nici Bolintineanu nu sînt cruțați, dovadă a intransigenței cu care Eminescu opera cînd era vorba de cultura națională. Despre raportul strîns dintre etic și estetic vorbește acum autorul articolului din nou ca un pașoptist, care urmărește cu atenție eficiența socială a artei. El spune după ce recomandă ca modele pe Shakespeare, „geniala acvilă a nordului", și pe Hugo, „pe acest bard al libertății" : „În general noi nu sîntem pentru traduceri, ci pentru compuneri originale [parcă vorbește Kogălniceanu — n.n.] ; numai aceea voim, ca piesele de nu vor avea valoare estetică mare, cea etică însă să fie absolută". Și chiar despre caracterul utilitar al artei vorbește ca generația lui Bălcescu, Kogălniceanu, Alecsandri : „Repet dar — încheie el — cum că studiul cel serios al dramaturgilor naționali, acela numai poate să ne ducă ca să compunem un repertoriu național român care nu numai să placă, ci să și folosească, ba înainte de toate să folosească".

Iar pe plan politic sînt semnificative și întîlnirea la Ober Döbling cu Al. Ioan Cuza, fostul domnitor detronat și pe care Eminescu, împreună cu o delegație de studenți îl vizitează, și scrisoarea adresată lui Dimitrie Brătianu în preajma serbării de la Putna. Acesta era considerat în calitatea sa de membru al mișcării de la 1848.

Se întîmplă însă la un moment dat cu Eminescu un fenomen analog cu acela care se petrecuse la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, în Germania, cu Goethe și Schiller. Poeții germani care porniseră cu un mare avînt social-politic, conjugat cu acela al mișcărilor Sturm und Drang și dăduseră unul *Goetz von Berlichingen* și *Werther*, iar celălalt *Hoții*, *Conjurația lui Fiesko* și *Intrigă și iubire*, ajung la un punct în care își dau seama că realitățile vremii lor nu răspund patosului răzvrătirii lor titanice. Și, treptat, opera lor va exprima aspirația spre cucerirea

[1] Familia, 1870, nr. 3, 18/30 ianuarie.

altor valori decît a celor sociale, în speță a valorilor etice și estetice, a idealului neoclasic.

Pentru Eminescu, lucrurile se petrec într-un mod destul de asemănător. Preocupările sociale, istorice, economice ale primei perioade sînt înlocuite de două altele preponderente în anii următori, de preocupările pentru filosofie și folclor. Ceea ce nu izbutise pe plan social, trece acum și se sublimează pe planul cunoașterii filosofice. *Sărmanul Dionis* realizează revolta luciferică pe tărîmul cunoașterii, iar dorința lui Hyperion de a dobîndi starea de muritor e tot o dorință de spargere a tiparelor prestabilite. Contactul tot mai adîncit cu filosofia germană sublimează tot mai mult această revoltă spre renunțări de tipul celor exprimate în *Rugăciunea unui Dac*, în *Glossa* ori *Luceafărul*, mărturii însă la fel de puternice ale nepotrivirii cu lumea, ale unei revolte subiacente. Și de la Shakespeare, Hugo și Schiller trece spre modelele romantismului german, din care mai familiar îi e Novalis, și apoi treptat spre modele clasice. Homer i-a fost, ca și Calidasa și Shakespeare, o pildă permanentă. Dar maturitatea eminesciană cunoaște o foarte accentuată aspirație spre clasicism, evidentă mai ales în forma poetică tot mai transparentă, mai cristalină. Acum versul perfect, rar la Heliade și Alecsandri ca și la Eminescu din perioada Sturm und Drang devine regula generală a poeticei eminesciene, sub înrîurirea poeziei clasice și a folclorului pe care poetul român îl considera tot o sursă clasică, un model al perfecțiunii. Folclorul intră acum masiv și în ipostaze variate în creația eminesciană, operînd parcă în chip compensatoriu pentru ceea ce nu mai era lupta învolburatei prime tinereți a poetului.

Dar toată această bogăție și succesiune de surse, ca și intrarea în *Junimea* și la *Timpul*, n-au izbutit să altereze atașamentul, dragostea, admirația lui Eminescu față de aceia care i-au inspirat prima și cea mai durabilă pasiune, față de poporul său. Pe Alecsandri îl ascultă cu reculegere la ședințele Junimii și-l publică în paginile

Timpului mai ales în vremea războiului de Independență. *Oda ostașilor români*, *Sergentul*, ca și *Peneș Curcanul* apar în 13 și 14 ianuarie 1878. De asemenea în 9 februarie se publică și *Epistola către generalul Florescu* a bardului de la Mircești.

Despre Bălcescu, el va spune cuvinte de elogiu, fierbinți, în articolul publicat în *Timpul* din 24 noiembrie 1877. Pentru Eminescu, Bălcescu e „bărbatul plin de inimă și înzestrat de natură cu o minte pătrunzătoare și cu o fantezie energică". Limba lui este „culmea la care a ajuns românimea îndeobște, de la 1560 începînd și pînă astăzi". Înălțîndu-i laudă neprecupețită, autorul articolului îl deosebește pe Bălcescu de liberalii de la 1877 care, trăind la 48 în cercul lui de idei „le-au exploatat... ca pe o marfă" și au devenit „panglicarii politicii care joacă pe funii împreună cu confrații lor din Vavilonul de la Seina". Iar despre *Istoria Românilor sub Mihai Vodă Viteazul*, opera lui fundamentală, care vedea lumina ediției prime prin îngrijirea lui Odobescu, tocmai în zilele acelea, Eminescu spune : „Facă-se această scriere evanghelia neamului, fie libertatea adevărată idealul nostru, libertatea ce se cîștigă prin muncă".

Dar cea mai interesantă și mai semnificativă atitudine este cea luată de Eminescu într-unul din articolele ultimilor săi ani de publicistică. Este vorba de un articol de fond din *Timpul*, 18 februarie 1882. În el, autorul se referă la chestiunea cea mai scumpă inimii lui, chestiunea țărănească și răspunde *Românului* lui C. A. Rosetti care-l acuza de lipsă de patriotism. „Și noi am voi răul țăranului ! Dar dacă, de ani încoace, a fost foaie care-n nenumărate rînduri s-a ocupat de-a măruntul și se va ocupa încă de soarta țăranului, acea foaie a fost *Timpul*. Numai răposatul Bolliac a mai scris poate cu atîta convingere ca și noi în chestiunea aceasta și colecția din anul trecut și din cel curent e fața pentru ca oricine să se convingă că e poate singura chestiune în care am scris cu toată patima de care e capabilă inima noastră,

cu toată durerea și cu toată mila pe care ne-o inspiră tocmai țăranul acest unic și adevărat românesc."

Iată-l pe Eminescu înspre sfîrșitul carierei sale de ziarist la *Timpul*, gazetă conservatoare, și iată-l vorbind despre popor ca un democrat de la 1848. Și mai ales iată-l comparîndu-se cu acela dintre pașoptiști care fusese dușmanul cel mai notoriu al *Junimii*. Eminescu nu uitase pe acela despre care în 1870 scria „Bolliac cînta iobagul și-a lui lanțuri de aramă" și-l considera, în continuare, un apărător al țăranilor. Eminescu nu l-a prețuit pe Bolliac pentru lucrarea sa poetică niciodată, ca și pe Andrei Mureșanu, ci exclusiv pentru pasiunea cu care au apărat marea cauză a poporului. În cunoscuta scrisoare către Iacob Negruzzi trimisă din Viena [1], el spunea : „Dacă în *Epigonii* veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșanu și Heliade, acelea nu sînt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră, neconsciută cu care lucrau ei".

E interesant de menționat că numai la trei ani după ce exaltase modul creator a lui Heliade — în 1867, în 1870, Eminescu îl trecuse în rîndul scriitorilor a căror operă literară nu avea „merit intern", dar păstra figurii lui respectul cuvenit luptătorilor. Mai tîrziu însă, Heliade va fi singurul dintre pașoptiști pe care-l va face răspunzător de gravele urmări ale italienismului. Eminescu afirmă : „Ruina frumoasei limbi vechi, care se scria încă cu toată vigoarea în veacul trecut, o datorim în mare parte înrîuririi stricăcioase a lui Heliade" [2].

Oricum, el păstrează întotdeauna privirea ațintită la efectul produs de activitatea și opera predecesorilor asupra procesului de dezvoltare a culturii românești și oricît i-ar iubi sau i-ar fi iubit, știe să disocieze ceea ce este prețios de ceea ce este mediocru în lucrarea lor. Acest ochi obiectiv, lucid, nu a afectat întru nimic însă atașa-

[1] Vezi I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, vol. I, „Bucovina", Buc., 1931, pag. 311.

[2] M. Eminescu, *Scrieri Politice și literare*, ed. Scurtu, p. 301.

mentul marelui poet față de înaintași, de aceia care constituiau veriga anterioară în evoluția culturii noastre și care-i dăduseră lui viață din viața lor și artă din arta lor. Eminescu n-a devenit creatorul mare care a fost numai prin geniul său, ci și prin receptarea integrală a tradițiilor literare naționale. El le-a înglobat într-o operă nouă, strălucitoare, într-o formulă poetică unică, inimitabilă, dar făcută din distilarea cea mai subtilă a tuturor formulelor particulare anterioare. Păstrînd proporțiile, același fenomen petrecut cu Eminescu în poezie între 1870—1880 s-a petrecut și cu Caragiale în proza satirică sau mai tîrziu cu Sadoveanu care s-a ridicat dintre nenumărații, mărunții sămănătoriști ori poporaniști.

Astfel exprimă scriitorii de seamă ai unei țări raportul dintre tradiție și inovație, și astfel l-a exprimat și Mihai Eminescu, cel mai mare dintre toți și care, inspirîndu-se cel mai adînc, cel mai pios din arta înaintașilor, a izbutit să se înalțe foarte sus pe traiectoria națională ce duce spre literatura universală.

Scanned with OKEN Scanner

EMINESCU
ȘI LUMEA MITURILOR

Eminescu s-a familiarizat cu datele exterioare ale mitologiei încă din anii de școală, cînd citea *Mythologie für Nichtstudierende*, dar s-a îndreptat spre mituri dinadins mai tîrziu, învățînd de la Herder și alți filosofi germani că există vîrste în evoluția gîndirii și limbii popoarelor și că cea mai prețioasă dintre ele este aceea a copilăriei, a începuturilor, hrănită de mituri, ieșind din mit. Le-a întîlnit de asemenea în operele artiștilor cu faimă și și-a dat seama că sînt singura posibilitate de a înnoi mereu gîndirea poetică. Le-a întîlnit la Homer, Eschil și Virgiliu, ca și la romantici, de la Hölderlin la Shelley și Hugo. A cunoscut un *Hyperion* al lui Hölderlin și un *Hyperion* al lui Keats și poate nu întîmplător a ajuns la propriul său Hyperion. A găsit și în romantica (și în preromantica) germană sensurile de mit și simbol ale pădurii pe care o întîlnise și la vechii Inzi și cîte variante a izbutit să le dea în opera sa ! Cu un considerabil efort de sinteză, Eminescu a încercat și o reunire, o alăturare a miturilor popoarelor celor mai însemnate sub raportul creativității. A stăruit în special asupra mitologiilor indice, grecești, germanice, pentru a reconstitui după ele o mitologie dacică, poate pe temeiul principiului unificator al studiului religiilor și mitologiilor comparate la popoare înrudite (ni se pare tot mai limpede că principiul nu-i era străin). El n-a ocolit însă nici mitologia persană, nici pe cea iudaică, biblică și cabalistică,

Scanned with OKEN Scanner

nici pe cea creștină. Pe urmele neoclasicismului german, a pătruns și a iubit miturile grecești pe care le-a străbătut în adîncime, în simbolurile și semnificațiile cele mai ascunse.

Se poate urmări, din opera de tinerețe primă și pînă la ultimele pagini scrise, evoluția modalităților de folosire a mitului la marele poet.

Mai întîi numele personagiilor legate în special de mitologia clasică sînt risipite ici-colo în poezie, pomenite doar, în primele producții pe care le-am numi de școală și în care, pe lîngă palide urme romantice, intră și elemente neo-clasice, neo-anacreontice, ca și în poezia începuturilor lui Goethe din perioada de la Leipzig. Acum apar Elizeul, apoi Eol, Eco, Eros, Vesta, Marte, Apollon, Erato etc., etc. O zăbovire mai insistentă se produce în *Venere și Madonă* asupra mitului Venerei, în care distingem parcă o undă de înțeles platonizant și în legătură cu care apar primele versuri memorabile în poezia eminesciană :

„Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scînteie
Braț molatic ca gîndirea unui împărat poet..."

Absente în general în poemele lui din perioada Sturm und Drang, în perioada titanismului în care albastrul cer elenic nu-i mai putea scălda răzvrătita frunte, elementele mitologice, ca simple puncte de referință, nu sînt de găsit, firește, nici în poezia magic transfigurată de inspirație folclorică. Ele revin în momente de reflecție mai senină, ca în liric-discursiva parte a III-a din *Călin — file de poveste*, unde poetul se oprește asupra dulcții admirative cu care fata de împărat se privește :

„Fiecine, cum i-e vrerea, despre fete samă deie-și —
Dar ea seamănă celora îndrăgiți de singuri ei-și.
Și *Narcis* văzîndu-și fața în oglinda sa, izvorul,
Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul..."

Ideea perfecțiunii în anii aspirației nesățioase spre clasicitate îi apare poetului legată de unele personagii mitice. Puterea geniului i se pare comparabilă cu aceea a lui Atlas care „în vechime sprijinea cerul pe umăr" *(Scrisoarea I)*, iar suprema închipuire a dragostei îl face să vadă pe iubita sa ca pe o Venus Anadyomene *(Scrisoarea V)*.

Întreaga sa ipostază existențială i se pare a fi între suferința lui Nessus centaurul și a lui „Hercul înveninat de haina-i", iar întrebarea despre înviere se leagă de mitul focului și de ciudatul mit al păsării Phoenix în *Oda în metru antic*, neobișnuit amestec de poză romantică și aspirație clasicizantă.

Apar în poeziile maturității și grațioase evocări, ca aceea din proaspăt înfiorata *Diana* sau șăgalnica *Pajul Cupidon* și echivalentul său indic *Kamadeva*. Okeanos intră cu rol parcă de cor antic care se lamentează, în *Veneția*. Iar Selene privegheză, protectoare, mai toată opera romanticului ei închinător.

Treptat însă, folosirea miturilor se complică în țesături de echivalențe, de tot mai strînse sinteze, menite să cufunde în cele mai adînci semnificații, să învie în ipostaze noi o mitică românească egală în întindere sau măcar în sensuri spirituale cu mitologiile cele mai de seamă ale lumii antice, orientale, clasice și germanice.

Ca și Sadoveanu mai tîrziu, Eminescu a înțeles sensul misiunii românești de sinteză, al așezării noastre la răscrucea drumurilor dintre est și vest, dintre nord și sud. Și lucrarea lui în materia mereu mișcătoare, mereu neclintită a miturilor este o primă încercare, grandioasă în concepție și contururi, deși nedusă la capăt, mai cuprinzătoare decît sinteza lui Cantemir, mai clară decît a lui Heliade Rădulescu, mai strînsă pe coordonatele punctelor cardinale, mai coerentă decît a lui Hașdeu.

Numeroase mituri i-au stat la îndemînă, unele generale, aparținînd tuturor popoarelor și prelucrate de fiecare într-altfel, altele cu caracter și înțeles mărginit la sfera noastră. Nu se poate face, credem, o exactă eva-

Scanned with OKEN Scanner

luare cronologică a tipului de mit folosit de poet în deosebitele momente ale creației sale, dar cîteva accente depășesc mijlocia, indicînd o oarecare frecvență sporită a unui mit într-o perioadă sau alta a activității creatoare. Am putea, astfel, afirma recurența miturilor universale în special în vremea tinereții poetului și o oarecare preponderență a unor mituri cu specific al locului nostru străvechi, mai ales în creația maturității. Astfel, aplicațiile mitului vîrstei de aur, ale celui orfic, ale celui luciferic apar destul de masiv încă de timpuriu, în timp ce Zburătorul, Dochia, codrul intră mai ales în desenul poemelor tîrzii.

Sigur că lucrurile nu se pot explica în mod absolut. Dar la un poet atît de mare ca Eminescu, totul se leagă, totul se încheagă în înțelesuri ce se revelă unitar pe deasupra contradicțiilor spiritului, legate indisolubil de desfășurarea vieții și a gîndirii. Și ipostazele miturilor exprimă de foarte multe ori căutări, deveniri, direcții luate ori abandonate de poet pe drumul ascensiunii sale spre rotunjirea universului operei.

Mitul *vîrstei de aur* ni se pare, în multe privințe, revelator pentru anumite orientări specifice la poetul cel mai înalt și complicat al literaturii noastre. Lumea copilăriei omenirii, naivă, pură, necunoscînd inegalitatea nici nedreptatea, revine deseori, în special în operele tinereții, încărcată de bucurie, de strălucire. Vîrsta de aur, motivul mitic atît de drag poeților antichității de la Hesiod la Virgiliu, e atinsă cînd implicit, cînd explicit de poetul român. Începutul poeziei *Venere și Madonă* (1870) amintește, cu sensul clasic limpede discernut, de lumea apusă a cărei gîndire era mit și a cărei expresie era poezie, în legătură cu mitul Venerei ca întrupare a frumuseții și iubirii eterne :

„Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este
Lumea ce gîndea în basme și vorbea în poezii,
O, te aud, te văd, te cuget, tînără și dulce veste
Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei".

Altădată, în basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, publicat în același an, pentru a indica vechimea vremii mitice, poetul o definea ca vremea în care oamenii se aflau abia în germenii viitorului.

Mult discutatul poem *Epigonii* (1870), adevărată „querelle des anciens et des modernes" în literatura română, înseamnă, cu structura lui întemeiată pe o susținută antiteză, o originală tratare a mitului vîrstei de aur aplicată la istoria culturii noastre. O opoziție foarte marcată face posibilă o înfățișare simetrică a două lumi : una a vîrstei de aur, a sacrului, plină de figuri mitice ; cealaltă a vîrstei decăzute, de fier, a profanului, populată de făpturi căzute din starea dintîi, reci, sceptice. Cu o propensie care îi este caracteristică, poetul încearcă, deliberat, să reunească planul istoric cu cel mitic, într-un neîncetat joc de contrarii, cu efecte puternice, deși exterioare. Scopul folosirii acestui motiv al vîrstei de aur este realizarea unei distanțări frapante între două epoci altfel nu prea depărtate, fiindcă Alecsandri, de pildă, era, într-o cronologie istorică, absolut contemporan cu generația de epigoni între care se așează, cu atîta modestie, cu atîta smerenie, însuși autorul poemului.

Bipartită, structura *Epigonilor* pune în valoare opoziția fundamentală : ideal — real, sacru — profan. În chip expresiv, datele poeziei cristalizînd în arhetipuri, devin fragmente de semnificanți, de origine oraculară (derivînd dintr-un moment epifanic, de clarviziune, omologat de unitatea de fond a imaginilor). El însuși asimilat unui bard al vîrstei de aur, înzestrat cu puterea cunoașterii supranaturale, a *vederii*, poetul își mărturisește într-adevăr capacitatea de a revedea eterna primăvară a începuturilor poeziei românești, „zilele de aur a scripturilor române".

Vederea aceasta, afirmată de cîteva ori, în legătură fie cu timpul mitic, cu spațiul mitic, ori cu figurile eroilor mitici, înseamnă clar regresie într-o altă zonă, indicată prin „mă cufund ca într-o mare..."

De altfel, strofa primă concentrează mai toate atributele pe care Eminescu le dă în mod obișnuit lumii ideale.

Scanned with OKEN Scanner

lumii magice, lumii visurilor, „dulci și senine", stăpînită de mitul solar în ipostaza sa primăvăratică („dulci și mîndre primăveri"), legată de nașterea eroilor, de victoria asupra forțelor beznei, asupra iernii și morții.

Zilele acelea mitice pe care le contemplă au, ca în folclor, „trei sori în frunte", iar nopțile întind „oceanele de stele", vegetația e proaspătă și împodobită cu simbolul ornitologic al cîntecului, „vezi dumbrăvi cu filomele", ca și apa muzicală, „cu rîuri de cîntări".

Apoi urmează cortegiul nobil al acelora pe care văzătorul îi înconjura de aura fără apus a barzilor profeți, a acelor *poeta vates*, care cumulau atributele de creatori inspirați, de sacerdoți ai frumuseții și de vizionari ale căror facultăți spirituale depășeau înțelegerea comună. Aproape fiecăruia din ei Eminescu îi acordă o calitate de preeminență. Unora mai mici, ca Cichindeal ori Sihleanu, le conferă atributul magic al „gurii de aur" sau al „lirei de argint", amîndouă orfice.

Tot orfică e și puterea lui Donici, care supune animalele fabulei la o dulce coexistență, vrednică de vîrsta de aur. Iar prin numele lui Anton Pann, poetul provoacă o confuzie onomastică voită între marele Pan, zeul, a cărui moarte a pus capăt, după tradiție, miticei lumi păgîne, a copilăriei omenirii, și psaltul cel lumeț cu a cărui lume folclorică în dispariție s-ar fi încheiat vîrsta de aur a scripturilor române. Și versurile atît de triste cu care Eminescu marchează trecerea ireversibilă a unei vremi, a unei lumi, echivalează, prin gradația remarcabilă a dispariților succesive, cu tristețea și vaierul provocate cîndva de strigătul acela vestind pieirea zeului :

„S-au dus toți, s-au dus cu toate pe o cale ne-nturnată
S-a dus Pan, finul Pepelei, cel isteț ca un proverb".

Heliade stă printre cei mai adînci dintre vizionarii care au urmat, el zidind „din visuri (adică din viziuni, în limbajul poemului — n.n.) și din basme seculare" (echivalențe ale miturilor, în același poem și în altele), „delta

biblicelor sînte, profeţiilor amare", cu semnificaţii de profunde arcane iniţiatice, cu sensuri oculte, enigmatice legate de operă. Toată strofa care îi e închinată respiră grandoarea unei viziuni romantice sprijinită pe imagini şi cuvinte-cheie pentru poetul mag, continuînd după cele precedente ca :

„Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de-nţeles ;
Munte cu capul de piatră de furtune detunată —
Stă şi azi în faţa lumii o enigmă nesplicată
Şi veghează-o stîncă arsă dintre nouri de eres".

Mai mici, puterile unui Cîrlova ţin şi ele totuşi de eroii unei lumi mitice. Un vers e mai cu seamă edificator pentru capacitatea lui de evocare, asemănătoare cu a bardului gaelic Ossian, a unor figuri măreţe trecute dincolo :

„În prezent vrăjeşte umbre dintr-al secolilor plan..."

Puterile magice ale lui Grigore Alexandrescu se rezumă doar la descifrări ale viitorului (aluzie la *Anul 1840*) :

„Şi ca Byron, treaz de vîntul cel sălbatic al durerii,
Palid stinge-Alexandrescu sînta candelă-a sperării
Descifrînd eternitatea din ruina unui an".

Şi Alexandrescu şi Heliade au în misiunea lor ceva din tainicele sacerdoţii ale vechilor druizi, care se strîng în multiplele funcţii de poet mag la Mureşan. La el atributele orfice sînt spuse explicit deşi în cadrul mai aspru, al unei vîrste mai grele, de aramă, eroice :

„Cheamă piatra să învie *ca şi miticul poet.*
Smulge munţilor durerea, brazilor destinul spune
Şi bogat în sărăcia-i, ca un astru el apune
Preot deşteptării noastre, semnelor vremii profet".

Scanned with OKEN Scanner

Așadar puteri orfice, stăpînire asupra naturii mari, cu care este omologat (el însuși *astru*), dimensiuni de titan luptător, sacerdote, clarvăzător, profet, interpret al semnelor vremii, toate sînt legate de acest *poeta vates* prin excelență, așa cum îl înțelegea Eminescu.

Alecsandri nu putea lipsi, firește, din acest paradis al poeziei românești, și el încărcat de caracterele orfice, ale poeților legendari din vîrsta de aur, dar într-alt fel. Primăvara lui e eternă, el este „vecinic tînăr și ferice" ; ipostazele poeziei sale sînt multiple, toate trăite la izvoare și în viziuni adevărate, luminoase : cea folclorică, cea de iubire, cea de iubire de țară. Transfigurarea poetului în personaj orfic se face aci printr-o altă omologare cu natura și prin puterea de a depăși timpul („acum secolii străbate"), putere magică.

După tradițiile consemnate în *Argonautice* și în alte scrieri vechi, Orfeu își lega cîntul de ape, de stînci, de păduri care-l învățau de la el, irezistibil atrase de magia cuvîntului și sunetului său. Într-un chip ciudat, „regele poeziei" noastre reînvață, pe plan oniric, cîntecul acelorași elemente trecute în doina „voinicului de munte", un fel de Orfeu țăran. Iată curioasele versuri :

„Sau visînd cu doina tristă a voinicului de munte
Visul apelor adînce și a stîncelor cărunte
Visul selbelor bătrîne de pe umerii de deal
El deșteaptă-n sînul nostru dorul țării cei străbune,
El revoacă-n dulci icoane a istoriei minune,
Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbru sombru și regal".

Recurența cuvintelor legate de *vis*, destul de mare (de cinci ori în două strofe, de nouă ori în toată poezia), indică în Alecsandri un vizionar din cei orfici care și-a făcut inițierea la maestrul țăran, la folclorul românesc, izvor curat de poezie cu atribute orfice păstrate de natura bătrînă. Și prin intermediul viziunii sale onirice, poetul izbutește să producă în cei care-l ascultă o regresie în arhaitatea românească, contemplată în „dulci icoane", vi-

ziune de miracol istoric, concentrate în vremea lui Ștefan cel Mare, definit și el ca personaj mitic emblematic, într-un prim plan de o remarcabilă forță.

Istorie în mit, mit în istorie, translația pînă la confuzie între cele două zone este realizată de poet într-un chip original, deoarece regresia înspre arhaitate se face, în mod excepțional, dinspre o conștiință istorică acută, — foarte evidentă la Eminescu în această perioadă în care se constituie pendularea lui între mitic și real. Mitizarea s-a produs, cum am văzut, cu o coerență mare, neobișnuită la un poet ale cărui mijloace de expresie sînt încă în formație, trădată chiar într-o elementară triere statistică. Lumea mitică a poeților vizionari, lumea sacră, lumea solară a primăverii eterne, dulci, se exprimă în cuvinte reluate, aproape obsesiv.

Am văzut că *visul*, *viziunea* reveneau de vreo nouă ori ; *sînt* (*sfînt*, adică), cu echivalentul *sacru*, de opt ori ; *stele* + *astru* + *sori*, de nouă ori ; *de aur*, de șase ori ; *dulci*, de cinci ori (+, sinonimul, *ca un fagure de miere*) ; apoi *primăveri* (trei ori), *basme* (trei ori) și *mitic* (două ori), *blînd*, *senin* (de cîte două ori), apoi sinonime pentru sugerarea arhaității : *cărunte*, *bătrîne*, *străbune*, *veche*, *mucede*, *de mult trecute* etc.

Chiar de la acest nivel, saltul spre partea a II-a a poemului e brusc și violent, cu contraste frapante. În limbă, în ritm, în fabulație, în specie, în simboluri, se structurează un alt univers. Cuvintele ce revin mai des sînt *reci* (patru ori) și *trist* (trei ori), urmate de *praf*, *calp*, *străin*, *sur*, *gol*. Sintagme întregi, de altfel, sînt făcute să se ciocnească de prealabil înfățișata vîrstă de aur. *Zilele de aur* sînt contrapuse *lumii de amar* ori *lumii de noroi* ; *straiul de aur* se lovește de *țărîna cea grea*. Iar cea mai caracteristică sintagmă e simbolul acestei a doua părți : *marea noastră-i de înghеț*. E imaginea care dezvăluie anotimpul mitic al acestei lumi în degradare, aflată fragmentar în fiecare din vocabulele amintite. Iarna sceptică, a inimilor reci, a epigonilor, constituie lumea reală pe care poetul, integrat acum ei, ieșit din calitatea lui ora-

culară, o detestă și o disprețuiește. Gîndirea, ca și poezia, s-au desacralizat, pierzînd funcțiunile lor primordiale de a lucra în consonanță cu natura, cu puterile care ordonează viața oamenilor. Orice credință a murit, ca și orice ideal. Tensiunea între cele două părți crește cu intensitatea satirei care raportează fără încetare realul, actualul întunecat, imperfect, simulator, la ipotetica lume de aur a poeziei sacre. Cum ar spune Northrop Frye [1], arhetipul satirei ca moment al obscurității, al iernii, al disoluției, opune lumea demonică a imaginilor degradate, ruinate, aceleia apocaliptice, paradisiace, a eroilor și zeilor.

Așa încearcă să facă, într-o grandioasă tentativă, mit național, poetul în vîrstă de abia 20 de ani, transfigurînd pe înaintași, uitînd ce e caduc în opera lor sub raport estetic și magnificînd numai elementul unității esențiale de direcție, pentru definirea activității istoric importante a acelora, în perfectă convergență cu pămîntul și poporul și originea lor. Evident, personagiile sînt create, nu încă trăite, și folosirea mitului încă exterioară, dar încercarea creează prima structură poetică unitară în opera eminesciană, pe o opoziție puternică și convingătoare.

Tot cu mitul vîrstei de aur ne întîlnim într-un alt poem al tinereții, cu sursă tot istorică, deși de data aceasta europeană și nu românească.

Împărat și proletar, publicat în 1874, dar început la Viena în 69—70, încearcă o interpretare filosofică a unor stări și raporturi social-istorice, scoase din anii luptei proletariatului francez.

Discursul lung și plin de idei al proletarului nu face decît să înfățișeze un sumbru tablou al lumii dominate de durere, mizerie, lacrimi, de principiul rău, de nedreptate, minciună și oprimare. Sîntem, cu acești nefericiți „copii săraci și sceptici ai plebei proletare", în plină vîrstă de fier, pustie, iernatică. Pentru ei, vîrsta de aur a omenirii e departe, foarte departe înapoi, abia o mai amintesc „mitele albastre". Iar ei aduc, în chip susținut, ideea dis-

[1] N. Frye, *Anatomy of criticism*, Princeton, 1971, p. 139, 147.

trugerii acestei lumi, introducînd chiar în treacăt mitul diluviului exterminator *(O! aduceți potopul!)*, de obicei legat cu o astfel de imagine.

Dar ideea distrugerii nu mijește dintr-o simplă voință destructivă. Țelul lor suprem este edificarea, după distrugere, a unei noi lumi, cu o vîrstă de aur reinstaurată, cu toate virtuțile ei mult așteptate :

„Atunci vă veți întoarce la vremile-aurite,
Ce mitele albastre vi le șoptesc ades,
Plăcerile egale egal vor fi-mpărțite,
Chiar moartea cînd va stinge lampa vieții finite
Vi s-a părea un înger cu părul blond și des".

Schimbarea aceasta care va produce înlocuirea lui Thanatos prin Eros chiar, va însemna o reluare a mitului messianic (care a circulat din Biblie la Virgiliu și pînă la poeții și istoricii Revoluției de la 1848), de către Eminescu și o transpunere pe plan social-istoric, sub influența socialiștilor utopici, care vedeau rezultatele revoluției ca o nouă vîrstă de aur, după o nimicire totală a lumii celei vechi.

Căderea Comunei și în general a oricărei răzvrătiri împotriva ordinei stabilite în lume, fie în societate, în creație, în gîndirea filosofică, l-a dus pe Eminescu, în aceiași ani tineri, la folosirea unui alt mit universal, foarte frecvent în romantism, a mitului luciferic, al îngerilor căzuți, Exprimat în strînsa, percutanta opoziție *răzvrătire-cădere*, mitul apare în frînturi în poezie și în proză, în antume și postume, în *Înger și demon*, în *Sărmanul Dionis*, în *Demonism*, în *Geniu pustiu* etc. S-a insistat mult asupra demonismului eminescian, nu vom reveni decît asupra a două ipostaze ale arhetipului demonic (mereu legat însă de cel angelic, iarăși ca principiu de opoziție).

Portretul lui Toma Nour, din romanul postum *Geniu pustiu*, poate fi omologat, prin nenumărate trăsături ale răzvrătitului, ale participantului la revoluție înfrînt, cu un ipotetic portret al lui Satan (de altfel și în *Cezara*,

Scanned with OKEN Scanner

Ieronim va fi luat de model pentru îngerul căzut) : „Era frumos, de-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filosof. Iar asupra frunții se zburlea, cu o genialitate sălbatecă, părul său negru-strălucit ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru sub niște mari sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un Satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii : zbîrcit, hidos, urîcios, ci un Satan frumos, de o frumusețe strălucită, un Satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul și iadul îndărătnicia — un Satan dumnezeiesc.“ Iar în *Sărmanul Dionis*, căderea lui Dan din cerul lunar în care ajunsese prin practici magice, cabalistice, reeditează foarte apropiat căderea lui Lucifer, concis relatată într-un text evanghelic [1]. Mai cu seamă finalul prezintă analogii izbitoare cu nucleul vechiului mit : „Rupt ca de un magnet în nemărginire, el cădea ca fulgerul, într-o clipă cale de-o mie de ani“.

De altfel, în acești primi ani de creație sumbră, tumultuoasă, în care poetul strigă parcă din străfunduri de magme, imagistica apocaliptică și cea demonică (ca să păstrăm terminologia lui Frye) se succed și se compensează într-un fel foarte expresiv, destul de transparent, în visurile eroilor din cele două bucăți în proză mai înainte pomenite, în *Geniu pustiu*, ca și în *Sărmanul Dionis*.

Setea de perfecțiune, de frumusețe pe plan cosmic, filosofic, al naturii și societății, coincizînd cu elementele magice, uranice și neptunice, nu se pot elibera de întunecatele imagini ale realului, atît de imperfect, stăpînit de atotputerea răului. E ca și cum poetul, aruncat sub pămînt și neîmpăcîndu-se cu gîndul de a deveni o divinitate htonică, fiindcă nu poate uita frumusețea și strălu-

[1] Luca X, 18 : „Am văzut pe Satana căzînd ca un fulger din cer“.

cirea lumii din care a căzut, visează să ia din nou cu asalt cerul după care tînjește, să recîștige pierdutul paradis.

Astfel, în ultimul romantic european vorbesc două personagii, poetul vîrstei de aur și epigonul, îngerul și demonul, proletarul și cezarul, visătorul de coșmaruri și cel de paradisiace imagini, cel care a participat la cosmogonii și cel care va asista la stingerea lumii.

Dar această știință a tuturor lucrurilor și a tuturor ipostazelor, această dramă a pendulării între contrarii care se vor rezolva și depăși foarte tîrziu, cu o clipă înaintea morții, se trage pentru poet din autentica lui calitate orfică, ce transpare adesea încă din primele creații.

Mitul orfic revine des la Eminescu, la poetul care a tînjit neîncetat după lumea dispărută a marelui Pan, după lumea vîrstei de aur în care gîndirea mitică, proorocirea și poezia erau nedespărțite și puterea artei stăpînea nemijlocit inimile oamenilor, fiarele, pădurile, apele și stîncile. Orfeu este expresia acestei puteri a poeziei care duce după sine lumea. Și în *Memento Mori*, vasta panoramă a istoriei lumii întocmită pe momentele ce i se păreau esențiale, Eminescu înfățișează figura miticului bard în fragmentul închinat Greciei antice, spre sfîrșit, la căderea înfloritoarei ei culturi.

Plenitudinea copilăriei Greciei homerice a încetat. Cu durere, Orfeu, care stă pe malul mării, cu harfa sfărîmată, ia parte la inevitabilul veleat al lumii sale :

„Glasu-i ce înviase stînca, stins de-aripa disperării,
Asculta cum vîntu-nșală și cum undele îl mint.
De-ar fi aruncat în caos arfa-i de cîntări umflată,
Toată lumea după dînsa de-al ei sunet atîrnată
Ar fi curs în văi eterne, lin și-ncet ar fi căzut...
Caravane de sori regii, cîrduri lungi de blonde lune
Și popoarele de stele, universu-n rugăciune,
În migrația eternă de demult s-ar fi pierdut".

Unitatea fericită dintre realitate și închipuire, dintre viață și vis a acelei lumi a pierit. Între esență și aparență

au intervenit contradicția, tăgada, sfîșierea. Irezistibilul glas al bardului care vorbea forțelor lumii limba lor se vede acum mințit, dezmințit de ele. Unitatea ruptă se simte în vîntul care îl înșeală, în umbrele ce-l mint. Dar hotărîrea lui de a arunca harfa evită totuși haosul, fiindcă lira îi păstra încă facultățile de a atrage elementele și în cădere ar fi produs prăbușirea universală. Toate, toate ar fi urmat-o. Și atunci, bardul își alege marea, zvîrlind în ea lira fermecată :

„...Și d-eterna-i murmuire
O urmă ademenită toat-a Greciei gîndire
Împlînd halele oceanici cu cîntările-i de-amar..."

Iată cum prin înțelegerea mitului orfic, Eminescu își întărește încă o dată concepția despre puterea nemărginită a artei care îndeplinește o tainică, sacră funcțiune. Și pentru el, ca pentru Virgiliu ori Dante, poezia este *res sacra*, adevărată împlinire de sacerdoțiu, căreia i se sacrifică celelalte valori ale existenței. Căutarea, esențială, de către Eminescu a cuvîntului ce exprimă adevărul, refuzul de compromis în artă, exigența proverbială față de sine se leagă indisolubil de această înțelegere gravă a misiunii poetului care virtual ar trebui să refacă distrusa unitate, armonia sacră a lumii.

Cît este de importantă misiunea orfică în concepția eminesciană se vede și din *Luceafărul*. Hyperion, făptură a primei creații, titan fără moarte, cere, în împrejurările cunoscute, calitatea de muritor Demiurgului. Acesta refuză, firește, și face o adevărată lecție de cunoaștere eonului care, chemat de o pasiune inferioară, a uitat natura sa superioară și posibilitățile mărginite, dar cît de înalte, ale ipostazierilor sale, trei la număr. Mai întîi, îi reamintește posibilitatea dobîndirii înțelepciunii, a cunoașterii absolute probabil, traduse în limbajul stilizat, simplificat pînă la esență, al marelui poem :

„Cere-mi, cuvîntul meu dintîi,
Să-ți dau înțelepciune ?"

În al treilea rînd îi oferă o stăpînire temporală :

„Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie ?
Ți-aș da pămîntul în bucăți
Să-l faci împărăție.

Îți dau catarg lîngă catarg
Oștiri spre a străbate
Pămîntu-n lung și marea-n larg..."

Iar a doua îmbiere are ca obiect harul, puterea orfică :

„Vrei să dau glas acelei guri
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare ?"

Însușirea orfică este din nou aceea a cîntării cu atracție fără greș față de toată natura, față de cosmosul întreg. Cele neînsuflețite, iată, prind viață la auzul versului divin al poetului acordat făpturilor mitice și divinităților care au fost parcă prezente la creație, în felul acesta. În același sens se bucură de darul însuflețitor al cîntecului, de pildă, Silen cînd cîntă facerea lumii în *Bucolica VI* a lui Virgiliu.

Dar Orfeu, care deținea darul poeziei, ca și Hyperion care-l putea căpăta, erau eroi ai miturilor eline. Eminescu a fost tentat să românizeze și mitul orfic, adaptîndu-l necesităților mitologiei noastre. Și făcînd un basm, binecunoscutul *Făt-Frumos din lacrimă*, publicat în 1870, și-a investit personajul cu cîteva trăsături caracteristice celor mai mari eroi ai mitului universal. Mai întîi cu nașterea printr-o miraculoasă concepție. Apoi cu învierea prin cuvîntul divin și cu dobîndirea în consecință a unor puteri neobișnuite pentru a realiza binele și dreptatea pe pămînt, ca un prinț al luminii. Nu e nevoie să mai amintim de

învierea similară a lui Osiris, Dyonisos și așa mai departe, pînă la inițiații misterelor orfice după aceia.

E de semnalat, întru completarea eroului, că vitejia, simțul dreptății inalterabile nu rămîn singure în Făt-Frumos, ci ca la cele mai nobile personaje ale Greciei antice, ca la Achile, de pildă, ele se dublează cu atributul creației artistice. Iată-l pe fiul de împărat plecînd în lume să-și îndeplinească misiunea, îmbrăcat țărănește, cu haine de păstor, cu „cămeșă de borangic țesută în lacrimile mamei sale, mîndră pălărie cu flori, cu cordele și cu mărgele rupte de la gîturile fetelor de-mpărați [...]. Pe drum horea și doinea [...]. Văile și munții se uimeau auzindu-i cîntecele, apele-și ridicau valurile mai sus ca să-l asculte, izvoarele își turburau adîncul ca să-și azvîrle afară undele lor, pentru ca fiecare din unde să-l audă, fiecare din ele să poată cînta ca dînsul cînd vor șopti văilor și florilor. Rîurile se ciorăiau mai în jos de brîiele melancolicelor stînce, învățau de la păstorul împărat doina iubirilor, iar vulturii ce stau amuțiți pe creștetele seci și sure ale stîncilor nalte învățau de la el țipetul cel plîns al jelei. Steteau toate uimite pe cînd trecea păstorașul împărat, doinind și horind [...]." Efectul cîntării orfice este, repetăm, ca acela relatat în *Argonautice*.

Cu Făt-Frumos al lui Eminescu, Orfeu s-a îmbrăcat în ipostaza tracic-păstorească din care, de altfel, tradițiile cele mai vechi mitice și folclorice îl fac să pornească.

Aceste trei mituri de seamă ale culturii europene, cel orfic, cel luciferic, cel al vîrstei de aur, intră în țesătura unor poeme ori narațiuni, a unor eroi lirici, aparținînd cu precădere tinereții poetului, anilor 68—73, plini de gîndurile adeziunii la ceea ce numeam într-altă parte, într-un chip generic, „mitul cultural". Erau anii în care Eminescu credea în europenism și romanitate, în progres, luptă socială și chiar în revoluție, ca un titan dezlănțuit. Și nevoia de acordare, măcar în parte, cu aria culturii europene, ar putea constitui unul dintre determinanții, chiar obscuri, ai infuziei din mituri ale vechilor tradiții în zona românească. Înțelegerea profundă a valorilor spiri-

Scanned with OKEN Scanner

tualității noastre l-a făcut pe poet să recurgă la motive, simboluri, mituri cu circulație europeană pentru a pune prin intermediul lor acele valori în lumină. Nu altceva însemna transformarea înaintașilor, mari și mici, într-un fel de eroi ai vîrstei de aur, nu altceva suprapunerea lui Făt-Frumos cu Orfeu. Cu îngerii căzuți face să se confunde fie personagii ale mișcărilor de eliberare dintre 1848—1871, fie personagii în care poetul se proiectează mai adevărat, personagii trăite. În orice caz, pe măsură ce înaintează în creație, miturile sînt tot mai mult în el, alcătuind o vastă arie de investigație, și mai puțin în personagii create, deși și acestea sînt tot mai interesante.

Treptat, poetul începe adeziunea sa la „mitul arhaic", lăsînd să vorbească, și în el, și în istorie, straturile cele mai adînci. El continuă, cu mai multă putere, încercarea de sinteze necesare culturii naționale, prin cufundarea în lumea permanențelor spirituale românești și prin corelarea, la acest nivel, a peisagiilor interioare, a miturilor indice, germanice, dacice, legate prin relații de străveche stirpe. Se întîmplă cîteodată să folosească un mit popular, ca acela al Zburătorului (ca în *Călin — file de poveste*), înecat însă ambiguu în efuziuni lirice, fără legături subterane. Dar de cele mai multe ori, stăruirea pe un motiv mitic îi permitea configurarea în lumina spiritualității românești și a istoriei, dominate și explicate prin aceasta, ca și integrarea celor dacice și românești în sfera culturii universale.

Purtat de cîteva idei herderiene fundamentale și tot mai împins de intuiția sa genială, ajutat de folclor, de tradiții, poetul a pătruns spre Dacia. Dacia, ai cărei zei convorbesc cu ceilalți, ai pantheonului indo-germanic, i-a apărut tot mai mult ca un tărîm al permanențelor, al sacrului, ale cărui mesagii și iradiații permează istoria românească pînă departe, pînă tîrziu. În fragmentele dramatice, dar mai cu seamă în prelucrările de motive populare, apar personagiile dacice cu semnificație mitică. Dochia devine o zînă, ca un geniu tutelar, care ocrotește și veghează destinele românești. În *Povestea Dochiei și Ursi-*

torile, copilului minunat pe care Dochia îl leagănă, și care este, ca un *puer-senex*, poporul român, ursitorile îi menesc toate bunele, iar la cererea mamei sale și viață fără moarte și tinerețe fără bătrînețe :

„Zîna treia stă pe loc
Ochii ei sînt plini de foc
Și la mumă se uita
Și astfel îi cuvînta :
Dochie, drăguța mea,
Știi tu ce-ai cerut ori ba ?
Nici o știi, nici o vei ști
Și eu tot voi împlini.
Zîna pe copil se pleacă,
Ochii-n lacrimi i se-neacă
Și ea zice-ncetișor :
Nani puișor,
Cerul, cînd o să te scoli
Ți-o trimite soli,
Căci ți-e dat acum de soarte
Viață fără moarte
Și ți-e dată tinereță
Fără bătrîneță".

În *Mușatin și codrul*, dialogul are loc într-un spațiu magic, cu ape vii, cu lumini scînteietoare, cu vegetație bătrînă și puternică. Aci, codrul stăpîn, plin de puteri ascunse, îl roagă pe Ștefan să rămînă la el.

„Codrul i se închina
Și din ramuri clătina :
Hai Mușatin, măi Mușatin,
Voios ramurile-mi clatin
Și voios ți-aș cuvînta
Să trăiești, Măria ta...
Hai, Mușat, să ne-nțelegem
Și-mpărat să ni te-alegem..."

Aceeași chemare i-o face apa, dar tînărul refuză în numele unei misiuni al cărei apel e irezistibil. Este evident, după legăturile acestea cu elementele, că eroul e un ales, care poate opta pentru spațiul mitic sau cel istoric. El va alege lumea, istoria, abandonînd eternitatea stării mitice. Zadarnic îi mărturisește codrul :

„Tu să știi, iubite frate,
Că nu-s codru ci cetate
Dar de mult sînt fermecat..."

Noaptea pe lună doar vraja se desface și din stejar iese Dochia, înconjurată brusc de viața unei cetăți. Și lucrurile vor rămîne așa pînă cînd se va auzi :

„Răsunînd din deal în deal
Cornul mîndru triumfal
Al craiului Decebal."

Mușatin intră, astfel, și el în tărîmul acesta, rămînînd și în istorie, și în mit, într-o ambiguitate foarte caracteristic eminesciană. El va fi unul din cei care leagă temporalul de eternitate, meritînd înălțarea pînă la dialogul cu strămoșii mitici. Iar Dochia zînă, Dochia împărătească, Dochia tînără, etern tînăra mamă a unui copil plin de haruri devine într-adevăr un personaj mitic, ca o divinitate tutelară a poporului român.

În *Memento Mori*, mitul dacic se adîncește și se leagă, în felurite chipuri, cu alte mitologii, sudice și nordice, în pagini misterioase, greu de tălmăcit în măreția lor. Dacia este un tărîm paradisiac, cu toate atributele care se strîng în uimitoare convergențe de senzații, vizuale, tactile, auditive, olfactive, cinetice, sugerînd o frumusețe de zone astrale. Aci se întîlnesc ziua și seara și aurorile, netrecînd niciodată :

„Asta-i raiul Daciei veche — a zeilor împărăție :
Într-un loc e zi eternă — sara-n altu-n vecinicie
Iar în altul zori eterne cu-aer răcoros de Mai..."

Aici timpul a încremenit în frumusețe și tinerețe, fără schimbare, într-o viziune eleată, am zice, din care nu întîmplător lipsesc noaptea și iarna. Creația primă, paradisiacă, nu cunoaște stările caducității, ale pieirii. Aci ajunge, plimbîndu-se înapoi pe dimensiunea timpului, printre superbe imagini astrale, Dochia ca zînă, însoțită de cîntecul păsării măiestre, mit specific al ornitologiei românești. O confuzie voită face din Dochia „Luna, zîna Daciei", adică zeitate selenară, care ar putea fi legată de Isis, Diana ori Maria, și ele stăpîne ale lumii în alte mitologii, ceea ce ar explica puterile tutelare ale Dochiei asupra țării dacice.

Iar strofele închinate luptelor date nu între Daci și Romani, ci între zeii lor, sînt ieșite ca dintr-o viziune homerică, grandioasă. Poetul român, ca un avatar al barzilor din apusa lume a „vîrstei de aur", vede parcă lupta între uriașii dezlănțuiți, asistă la cădere cum a asistat și la naștere. De aci, virtuțile versului său care evocă și pe Zamolxis :

„Nu. Din fundul Mării-negre, din înalte-adînce hale,
Dintre stînce arcuite în gigantice portale
Oastea zeilor Daciei în lungi șiruri au ieșit —
Și Zamolx cu uraganul cel bătrîn, prin drum de nouri
Mișcă caii lui de fulger și-a lui car. Călări pe bouri
A lui oaste luminoasă îl urma din Răsărit.

Ca o negur-argintie barba lui flutură-n soare,
Pletele-n furtună 'nflate albe ard ca o ninsoare,
Colțuroasa lui coroană e ca fulger împietrit
Împletit cu stele-albastre. Răsturnat în care cu rune,
Cu-a lui mîn-arată drumul la oștirile-i bătrîne
Și de dor de bătălie, crunt e ochiul strălucit."

Lupta între zei e ca o luptă între elementele cosmosului, ca o titanomahie :

„Lumea pare răsculată din caotică-adîncime
Nori se suie-n stîlpi și-n globuri. Din eternă-ntunecime
Ca să lupte ; acuma, Joe, pe Titani i-a liberat ;
Și tunînd ei urcă cerul surpînd scările de nouri.
De sub scuturi de fier negru arcurile-ntind în bouri
De se năruie văzduhul de-al săgeților vărsat...
...Joe-ncruntă-a lui sprînceană și ca un copil tresare
Vechiul glob, — munții se clatin, ceruri tremur, marea moare

E semnalul cel de luptă între-armiile de zei ;
Și Zamolx frînele lasă cailor lui de jeratic,
Coama lor se îmflă-n limbe de-aur-tremur nebunatec.
Bouri daci răstindu-și fruntea surpă norii toți cu ei..."

Înfrîngerea zeilor daci, sfîrșitul puterii lor în lume, în ciuda tragismului care-l înconjură, nu afectează în chip fundamental destinul dacilor care vor primi un altoi egal în măreție de la romanii cuceritori. Dar rămîn permanențe spirituale de la acea lume, mesagii care se transmit tainic unor aleși. Dochia, magul, codrul, adevărate mituri, se întîlnesc din cînd în cînd cu istoria, cum în parte am văzut. Magul păgîn, rămas din „timpul acela" (illo tempore), trăiește și în *Strigoii* și în *Povestea magului călător în stele*, în macro-timp. El este o putere asemenea naturii mari în care se integrează, dar căreia îi e superior prin aceea că poate da viață și moarte. Puterile lui vin de la un mare maestru al lumii, de la Zamolxis, și rolul său este unul de păzitor, de ocrotitor al locului, prin știința lui adîncă ce cuprinde cosmosul. Imaginația fantastică a poetului romantic a țesut fără îndoială o puzderie de imagini în fabulații stranii, petrecute în cadre cosmice în care artistul se complace ca într-o lume absolut familiară. Mitul magului însă, oricum ar fi acoperit sau ipostaziat, duce spre învățături vechi, păgîne, ale popoarelor antice care s-au bucurat de anumite inițieri în științele ascunse ale desfășurării destinelor omenești și ale istoriei, supuse unor țeluri mai adînci. Și Eminescu, prin folosirea lui, adaugă o sporită semnificație de noblețe

începuturilor poporului său, a cărui misiune istorică și spirituală o reafirmă. Iar sinteza mitologiilor, ca gînd unitar, apare nu numai în marile poeme postume, ci și în diverse notații și reflecții pe manuscrise. Așa de pildă, într-o notă din ms. 2290, f. 70, vorbind despre Alexandru cel Mare, Eminescu spune : „...merge în India unde reședeau zeii daci în Himalaya, întîlnește pe Dochia, de la Zamolxe învață înțelepciune".

Pentru oricine familiarizat cît de cît cu istoria spirituală a Indiei și a Asiei, localizarea geniilor tutelare ale dacilor în Himalaya, înseamnă o corelare foarte expresivă, o înrudire care dă teritoriului dac o certă sacralitate. Felul în care Eminescu face, cu intuiția lui genială, din mit un adjuvant al istoriei, ni se pare analog cu acela în care Sadoveanu la rîndul său reunește cele două planuri.

În aceeași ordine, apare la Eminescu (precum iarăși mai tîrziu la Sadoveanu) un alt personaj mitic, codrul. Atît de înrîurit de folclorul românesc, poetul n-a lipsit de a înțelege importanța pădurii în toată poezia și mitica noastră și a scos din ea o grandioasă prezență. Astfel, Eminescu reeditează, din frăția codrului cu românul, mitul „pădurii sacre", de găsit deopotrivă la inzii cei vechi și la popoarele germanice, semnificînd arhaitatea naturii. Zeii daci își au, în *Memento Mori*, locuința „în verdea-ntunecime a pădurilor" ; Dochia cu fiul ei trăiesc ascunși „în temeiul codrului" *(Povestea Dochiei și Ursitorile)*, „în pădurea nepătrunsă" *(Ursitoarele)*. În *Mușatin și codrul*, codrul trăiește în macrotimp :

„Împrejur creșteau pustii,
Se surpau împărății,
Neamurile-mbătrîneau,
Crăiile se treceau,
Numai codrii tăi creșteau..."

Între codru și personajul alesului, Mușatin, se încheagă un dialog, fiindcă pădurea sacră știe totdeauna care este

acela. Mai mult chiar, codrul îi propune să rămînă la el pentru a fi împărat :

„Codrul i se închina
Și din ramuri clătina :
«Hai Mușatin, măi Mușatin,
Voios ramurile-mi clatin
Și voios ți-aș cuvînta
Să trăiești, Măria ta...
Hai, Mușat, să ne-nțelegem
Și-mpărat să ni te-alegem...»

Mușatin, refuzînd, fiindcă e atras de un irezistibil destin istoric, codrul îi mărturisește taina sa, pentru a-l opri la sine. El este, și prin vrajă, un păstrător de permanențe, ascunzînd toată lumea dacică. Noaptea, copacii lui se desfac și lasă să se arate o lume în care strălucește o mîndră împărătească :

„Cu păr lung pîn' la călcîie
Și cu haine aurie,
Mîndră-i este rochia
Și o cheamă Dochia".

Vraja va rămîne asupra lui, cum am mai spus :

„Pînă cînd o să ascult
Răsunînd din deal în deal
Cornul mîndru triumfal
Al craiului Decebal".

De aceea codrul e puternic împărat, ca în *Povestea codrului* sau *Codrule, măria ta*, adică pe lîngă arhaitate (ca și în *Revedere*), el semnifică și eternitate și putere.

Uneori e raportat la istorie, ca în fragmentele despre Mușatin sau în *Scrisoarea III* unde ni se pare a întîlni o referire foarte scurtă, dar foarte semnificativă la codru ca putere ocrotitoare. Prezența lui înfiorată e ca o amenințare surdă împotriva dușmanului invadator :

„Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah și spahii
Vin de-ntunecă pământul la Rovine în câmpii ;
Răspîndindu-se în roiuri întind corturile mari...
Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari“ [s.n.].

Alteori e raportat la destinul individual, ca arhetip al arhaității, legat de copilărie, ca în *Povestea codrului*.

În *Povestea codrului*, vechimea și puterea stihiei se exprimă într-o alegorie medievală, ce înconjură slava împăratului codru. O curte domnească cu însemne heraldice cosmice („Lună, Soare și Luceferi / El le poartă-n a lui herb“) e alcătuită dintr-un bestiariu, și grațios, și puternic :

„Caii mării, albi ca spuma,
Bouri nalți cu steme-n frunte,
Cerbi cu coarne rămuroase,
Ciute sprintene de munte...“

În stilul de hrisov domnesc al primelor strofe, intervine invitația la o regresie în copilărie, cu toate atributele ei lucide :

„Hai și noi la craiul dragă,
Și să fim din nou copii
Ca norocul și iubirea
Să ne pară jucării“.

Dimensiunile îndrăgostiților scad, raportate la măreția uriașului codru, ajutate și de recuzita ludică a vîrstei infantile *(jucării, păpușă)*, de limbajul jocurilor de copii în care e făcută chemarea, de un diminutiv *(rătăciți și singurei)*, de puritatea relațiilor dintre ei. La regresia în copilărie, posibilă prin regresia în arhaitatea naturii — codru, se mai adaugă un tip de regresie, tipic eminescian, în oniric, însoțită, ca de obicei, de folosirea viitorului :

„Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi,
Și prin somn auzi-vom bucium
De la stînele de oi."

Doar în această zonă va fi posibilă întîlnirea între cei doi, ca și cea între ei și codru, ca o supremă fericire, de neatins în planul realului.

Însemnătatea pădurii, în același sens de arhetip al naturii arhaice, se desenează și în *O, rămîi...*

Consonanța perfectă dintre copil și pădure transpare din vorbirea acesteia, atît de plină de afecțiune și de făgăduințî, de cunoaștere adîncă a ființei lui interioare. Rămînerea copilului, în pădure, mediul său firesc, ar însemna o dulce, perpetuă confuzie, între micro- și macro-timp :

„Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulce se par ca veacuri..."

Farmecul apei îl leagă și el pe copil în această zonă de început și eternitate, în această veșnică primăvară, ca element primordial, numit în patru din cele cinci strofe ale chemării.

Ruperea indiferentă, probabil necesară, prin chemarea destinului (ca și în *Mușatin și codrul*) e urmată de o constatare simplă, dar sfîșietoare, a imposibilității de întoarcere, de regresie :

„Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot...
Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot ?"

Condiția umană, supusă timpului ireversibil, e aci, în chip dramatic, opusă amintirii unui paradis pierdut, al copilăriei, explicit legate acum cu pădurea.

La fel de dureroasă apare pierderea paradisiacei copilării în genialul sonet *Trecut-au anii...*, unde nici un reedi-

tat moment de magie, de data aceasta crepusculară, nu mai poate produce mult dorita întoarcere :

„Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,
O ceas al tainei, asfințit de sară. [...]
Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec !"

Atras irezistibil de începuturi, romanticul român a fost împins de geniul său nesățios pînă la geneza lumilor. Mereu aflat în reprezentări ale celor mai vechi straturi, în natură, în viața omenească, în cultură, obsedat de viziuni paradisiace, ale vîrstei de aur, Eminescu a găsit drumuri vii spre miturile cosmogonice. Foarte greu de ajuns, acestea au fost piatra de încercare a celor mai mari poeți ai lumii și în special a celor vechi. Un Milton este oricum o excepție și, de altfel, opera sa de căpetenie nu face decît să reia textele și tradițiile biblice.

Ca un bard al Indiei vechi sau ai anticei Helade, Eminescu s-a bucurat parcă de harul de a „vedea" acel moment al apariției vieții, de a-l fi tradus în imagini raționale, inteligibile, concrete. Se știe azi care sînt sursele pe care tînărul studios le-a folosit după notele și lecturile sale berlineze [1], atît în *Scrisoarea I*, cît și în *Rugăciunea unui Dac*. E vorba de *Imnul creațiunii* (X, 129) din *Rig-Veda*, culegerea de 1028 imnuri în zece cărți, cuprinsă în grandiosul complex al *Vedelor*, opera sacră a vechilor Inzi. Și n-o să insistăm asupra surselor, deși vom adăoga și o alta pentru *Rugăciunea unui Dac*, și anume *Imnul către zeul necunoscut*, tot din *Rig-Veda*, aceeași carte a X-a, numărul 121, și în care frapantă e întrebarea de la sfîrșitul primei strofe care revine, ca un refren, în toate celelalte, cu excepția ultimei și care apare, cu același caracter interogativ, în poema eminesciană. În traducere franceză, versul sună „Quel est le Dieu que

[1] Perpessicius : în Eminescu, *Opere*, II, p. 181 și urm.

nous devons adorer par l'oblation ?“ [1] (care este zeul pe care-l adorăm prin jertfă ?) El s-a putut transforma ușor în : „Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi ?“ Ipoteza e cu atît mai ușor de susținut, cu cît și în acest imn sînt destule elemente cosmogonice și, mai cu seamă, trăsăturile zeului, risipite în fiecare strofă, se regăsesc, concentrate, în a doua strofă din *Rugăciunea unui Dac*.

Ceea ce ne interesează aci însă e soarta mitului cosmogonic, care în mintea lui Eminescu se complică într-o impresionantă sinteză, viziune de demiurg și de poet, în care se topesc izvoarele și țîșnesc imaginile noi. Viziunea poetului se înalță din religii, filosofie și știință, din *Rig-Veda* și Biblie, din Kant și Laplace, într-o magnifică evocare a începuturilor. Din abisuri, din întunerec, din lipsă și negație, dintr-o sub-stare, nesupusă cunoașterii din pricina absenței subiectului cunoscător ca și a obiectului de cunoscut, pornește mișcarea, originea vieții, într-un singur punct în care Eminescu topește imaginea creștină a Tatălui fecundator al chaosului :

„Dar deodat-un punct se mișcă... cel dintîi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl !...“

Apoi, opera de cosmicizare, de legătură între părți și întreg și centru, este închipuită, după unele filosofii grecești, ca un raport de cuprindere dinspre centru spre circumferință :

„Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpînul fără margini peste marginile lumii...“

Și, ca un triumf al luminii asupra beznei și chaosului, creația continuă, în nepotrivire cu gîndirea religioasă iudaică și creștină, într-o superbă desfășurare de efecte neîncetate, pînă astăzi. Accentul continuității e pus de trei ori, ca o scandare temporală, la începutul unor ver-

[1] *Hymnes spéculatifs du Véda*, Gallimard, 1956, p. 119.

suri pline de puterea tînără și victorioasă a lumii care se naște și-și cîntă bucuria ca într-o muzică de sfere, chemată la viață de indica dorință sau de Erosul universal:

„*De-atunci* negura eternă se desface în fîșii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
De-atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit,
Sînt atrase în viață de un dor nemărginit".

Totul se desfășoară pe opoziția *întuneric-lumină, chaos-viață*, ca într-un grandios tablou baroc, și mitul reprinde corp prin ochii lăuntrici ai poetului care au „văzut" creația, crescut cu înnoiri remarcabile, cu infuzări multiple de valori filosofic-științifice, cu elemente de gîndire evoluționistă superioară, hrănit cu o sinteză absolut originală.

De la mitul cosmogonic la cel eschatologic, la cel al stingerii omului și universului, Eminescu a trecut în același poem, *Scrisoarea I*. Este, în fapt, o reîntoarcere la neființa, la tenebrele dinainte de creație.

Acum, cu cîteva imagini în degradare, însemnînd ieșirea elementelor din cosmos și reintrarea în chaos, se reprezintă moartea lumii. Eroii acestei scurte drame sînt doi : soarele și timpul. Cel dintîi, obosit ca o ființă omenească, iese din scenă, ascunzîndu-și agonia după nouri. Imaginea rănii sugerează și durere și decădere, diminuînd grav puterea centrului luminos al lumii. Ca un tată bătrîn și neputincios, soarele nu mai poate ține în frîu pe copiii săi nesupuși, planetele. O nouă rebeliune, ca la începuturi, duce nu la apariția răului în lumea de jos, ci la moartea întregului cosmos :

„[...] planeții toți înghează și s-azvîrl rebeli în spați
Ei, din frînele luminii și ai soarelui scăpați :
Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă, toate stelele au pierit".

Terminologia e împrumutată apocalipselor și are puterea de sugerare a sfîrșitului. Dar o imagine umple scena lumii de încremenire : timpul nu dispare, ci moare, ca un titan, într-o uluitoare personificare, ce sugera, paradoxal, neființa :

„Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie..."

Iar dispariția timpului se percepe prin lipsa fenomenelor :

„Căci, n i m i c n u s e î n t î m p l ă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființei totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace..."

Astfel, Eros s-a schimbat în Thanatos, într-un fel care afectează mare parte din poezia romanticului român. Mutația e de găsit în lirica deplinei maturități, unde proiecția Erosului asupra lumii a încetat și odată cu aceasta și umplerea spațiului cu aparențele fermecătoare legate de iubire. Mitul stingerii va lua aci cîteva înfățișări specifice pentru lirica tardivă eminesciană. Cu ecouri puternice din filosofia indică [1], îl găsim în *Rugăciunea unui Dac,* în ipostaza dorinței de întoarcere „în vecinicul repaos". Toată dialectica procesului de stingere a ființei, întreprinsă de yogin, de sanyasi, pentru dobîndirea libertății absolute (samãdhi) e acolo. Pentru indieni, cauza suferinței fără sfîrșit a omului stătea în ignoranța sa cu privire la raporturile dintre el și lume. Atunci cînd prin cunoaștere și practici spirituale îndelungate, *atman,* sufletul individual, devenea liber spre a se întoarce în *brahman,* în spiritul universal, „el nu mai e ucis de lovitura care îl lovește, nici atins de infirmitățile sale ; și totuși pare a fi ucis, a fi făcut să sufere, a avea conștiința de a fi nefericit, pare chiar să plîngă" (*Chândogya Upanișad,* ed. franceză, Paris, 1930, p. 117.)

[1] Așa cum se va vedea dintr-o teză specială consacrată poetului român de doctoranda indiană scriitoarea Amita Ray.

În clipa în care yoginul dobîndește libertatea finală, se petrece o *coincidentia oppositorum*, o unire de ființă și neființă, de *atman* și *brahman*, de unitate și tot, care abolește diviziunea realului în două, în subiect și obiect, adică intrarea în Nirvana.

După evocarea zeului zeilor, a lui Brahma, și a începuturilor, poemul face o scurtă istorie a suferinței, a condiției umane supuse durerii, ca apoi să ajungă, la momentul final, al eliberării, cerut cu pasiune de erou, și în care insul se întîlnește din nou cu totul, pentru a dispărea în el :

„Să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă
Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă !“

Și aci, suprapunerea mitului eschatologic al Inzilor cu acela, presupus, al Dacilor, ne duce spre aceeași preocupare adîncă de echivalențe, de înrudiri între cele mai vechi popoare indo-europene, cu tradiții mitologice și filosofice de deosebită înălțime.

O altă ipostază a mitului stingerii atinge, spre deosebire de neliniștitele, chinuitele, aproape răzvrătitele rugi ale Dacului, valorile unei perfecte obiectivări, coincizînd admirabil de data aceasta cu întoarcerea insului înapoi, în tot, în origini. E vorba de *Mai am un singur dor*, unde regresia spre elemente nu e înțeleasă ca moarte, ci ca o nouă viață, senină, netulburată, a părții reintegrate în unitate. Lipsită de orice regret, spunerea poetului este mult și profund asemănătoare cu aceea a ciobanului din *Miorița*, în a cărei descendență se așază *Mai am un singur dor*, sfîrșit al marei călătorii. Apa, cerul cu lună și luceferi, codrul, se întregesc cu trupul redevenit pămînt, redăruit armoniei naturii printr-o moarte vegetală, ca într-o calmă euthanasie.

O altă modalitate poetică a mitului stingerii, de data aceasta interioară, se înfățișează în *Peste vîrfuri*, unde moartea se produce prin abstragere, prin golirea universului, printr-o reducție existențială în care un văl

transparent ne mai desparte de Thanatos. Dar despre acestea am mai vorbit într-altă parte.

Am mai vorbit și despre Hyperion, mitul grecesc, despre o făptură a primei creații, reunit cu mitul românesc al Luceafărului într-un joc filosofic de unghiuri, de fețe, de contradicții între esențe și aparențe.

De fapt, în opera lui Eminesou ne aflăm necontenit în substanță de mit, pentru că poetul vorbește despre lucrurile cele mai adînci, despre începuturi și sfîrșituri, despre interdicții, răzvrătiri și căderi, despre timp și eternitate, despre elemente, despre spațiile intersiderale, despre soarta muritorilor și nemuritorilor. Și, în viziunile sale antitetice, el este în toate și le cuprinde pe toate, ca un avatar nou al barzilor celor mai vechi. De aceea, mitul, ca adevăr fundamental despre esențe, poate forma la nesfîrșit obiectul cercetării asupra operei poetului.

Scanned with OKEN Scanner

METAMORFOZELE FLORII ALBASTRE

Niciodată nu se poate spune despre un mare scriitor că e tributar în întregime unui alt scriitor, unui curent ori unei mișcări literare. Un mare scriitor, un mare artist, e o sensibilitate liberă, cu valențe multiple, care nu se pot fixa pe un singur obiect, care nu se pot satisface cu exclusiva influență a unui obiect. Un poet mare e un univers întreg, unitar, de idei și imagini care, indiferent de unde ar fi fost luate, îi aparțin întru totul printr-o topire finală în creuzetul viziunii personale despre lume, exprimată în ceea ce se numește, generic, stilul său.

De aceea, am găsit întotdeauna și minimalizante și neadevărate afirmațiile unor vechi critici și istorici literari care susțineau apartenența integrală și exclusivă a lui Eminescu la romantismul german. După unii, poetul nostru național era considerat drept un ultim reprezentant al romantismului german. După alții, el era un fel de Lenau, pesimist și sumbru ca și romanticul austriac.

Acest mod de a-l înțelege pe Eminescu însemna nu numai o gravă diminuare a valorii lui, a gînditorului și creatorului neegalat în literatura noastră națională, ajuns prin arbitrarul criticilor cu pricina un epigon al unui romantism străin, mai puțin interesant, ca orice epigon, dar mai arăta și o neînțelegere totală a fenomenelor de istorie a culturii și a specificului antei în genere.

E adevărat că se pornea de la niște fapte de altminteri exacte, de la petrecerea celor cinci ani de studii din perioada de formație a poetului (1869—1874) în țări germanice (Austria și Prusia), și de la preponderența, din această cauză, a culturii germane în complexul culturii eminesciene. Dar generalizarea produsă de aceste premise adevărate era falsă pentru că ignora pe de o parte raportul părții față de întreg în structura lăuntrică a poetului, iar pe de alta desconsidera apartenența lui Eminescu (sau a oricărui artist din lume) la cultura națională.

Romantismul european (ca și celelalte curente) ar fi un concept artificial lipsit de conținut dacă nu s-ar construi din suma romantismelor naționale. Un curent literar atît de însemnat ca romantismul și care, în general, se definește în raport cu revoluțiile naționale, cu lupta de eliberare națională și socială a țărilor europene între 1789 și 1848—60, nu poate fi despărțit de viața poporului la care se produce, de condițiile specifice ale existenței acestuia. Sună aproape ca niște truisme afirmațiile pe care le facem, dar ele se vădesc indispensabile de cîte ori se reia discuția privitoare la romantismul românesc și reprezentanții săi, și mai cu seamă la Eminescu, apt a fi dezbătut la nesfîrșit din pricina caracterului special al gîndirii și operei sale.

Eminescu, care afirmă în primele etape ale creației sale, conștient și voit, legătura cu pașoptiștii (altminteri ce ar însemna pioasa închinare din *Epigonii* sau marile regrete din *Mureșan*), este cel din urmă reprezentant al romantismului românesc pornit din solul pînă tîrziu fertil, al tradițiilor acelei generații. De acolo izvorăște vehemența critică a unei părți din poezia sa, de acolo forța publicisticii, patriotică și democratică în esență, în ciuda atîtor limite pe care le cunoaștem. De la acele opere citate și pînă la unul din ultimele articole din *Timpul*, în care Eminescu își recunoaște oarecare înrudiri cu Bolliac (în privința pasiunii cu care ambii au pledat cauza țărănească), descendența din pașoptism se arată, în măsură

mai mare sau mai mică, în avatarurile succesive ale poetului, dar se arată întotdeauna.

Iar legăturile lui cu folclorul național, ca sursă fundamentală de inspirație, sînt la fel de puternice, ele constituind de fapt dominanta operei eminesciene, afirmînd și pe acest tărîm, conștient și voit, caracterul profund național și popular al creației poetului. Ca Goethe după ce l-a cunoscut pe Herder, Eminescu a dobîndit, după o foarte timpurie întîlnire cu oamenii țării sale, conștiința necesității acestei uniuni cu folclorul, care singură face pe artistul adevărat, reprezentant al poporului său, în cel mai înalt înțeles al cuvîntului. Așa se face poate că scriitorul român l-a înțeles profund pe Herder și a stat oarecare vreme sub înrîurirea lui, cît și sub aceea a curentului de libertate și răzvrătire ctitorit de marile-i idei, curentul Sturm und Drang.

Printre cele mai evidente influențe exercitate de scriitorii din Sturm und Drang se numără și aceea a *Lenorei* lui Bürger, a cărei asemănare cu *Strigoii* lui Eminescu e destul de izbitoare.

Dar nu numai prin aceste mărunte urme se manifestă înrudirea poetului român cu curentul care echivalează, măcar în parte (fiindcă un comparatist german de seamă, Oskar Walzel, în studiul său *Die deutsche Romantik* îi contestă acest drept), cu mișcarea preromantică europeană. Doi mari autori, cei mai mari ai literaturii germane, și care au lăsat influențe considerabile în complexul poeziei eminesciene, au stat în vremea tinereții lor vijelioase sub înrîurirea Sturm und Drang-ului : Schiller, în perioada *Hoților* și a *Conjurației lui Fiesko la Genua*, Goethe în vremea dramei *Goetz von Berlichingen*, a romanului *Suferințele tînărului Werther*, a poemelor *Prometeu*, *Mahomed* și a atîtor altor expresii ale titanismului, n-au lipsit desigur a dărui avînt creației juvenile a scriitorului român. Suflul ardent de libertate, de răzvrătire și dragoste care bîntuie paginile de înaltă combustie ale *Geniului pustiu*, revărsarea stihinică, nezăgăzuită a luptei se trag de aci, ca și sumbrele versuri din *Junii corupți*, *Împărat și Proletar*, *Înger și demon*, ca și imaginea titanică a unui Horia

ori Mureșan ; nu sînt oare echivalentele la fel de învolburate de răzvrătire titanică ale operelor produse de scriitorii curentului Sturm und Drang ? E însă de-a dreptul izbitor faptul că eroii operelor eminesciene pomenite sînt eroii istoriei românești luptătoare, sînt simboluri de luptă și jertfă în slujba unor idealuri sociale și naționale specifice, care-l animă un răstimp și pe marele nostru poet și a căror dispariție e deplînsă în *Epigonii*, unde, măcar în cîteva figuri, năzuința spre schițarea unor personaje „uriești", titanice, se mai simte încă.

Dar și în acest poem care ar putea fi inspirat, după cum s-a mai arătat, dintr-o poezie a lui Karl Immermann, Eminescu este prin excelență fiu al patriei sale, verigă din lanțul neîntrerupt pe care-l reprezintă cultura națională. Admirația lui față de înaintași, exprimată în aceeași vreme și în corespondența cu prietenii săi, editorii săi, elogierea unei întregi epoci al cărei spirit pare încă să-l însuflețească, sînt dovezile apartenenței indubitabile a poetului, peste orice idee împrumutată de la vreun autor străin, la matca sa națională.

E adevărat că faza de treptată trecere a poetului de la o violentă poezie de revoltă la una în care își făurește cu fantezia universuri compensatorii, se petrecea în etapa studiilor vieneze și mai ales berlineze, deci în vremea în care romantismul german ar fi putut să-l înrîurească și l-a înrîurit nemijlocit. Dar chiar în cele mai depărtate zone ale evadării din problematica acută a contemporaneității, Eminescu rămîne ancorat în aceeași matcă a spiritualității poporului său. Adică acolo unde am putea să-l alăturăm, pe un plan de exclusivă lucrare a fanteziei, pe planul fantasticului magic comun, mai ales romanticilor germani și englezi, lui Shelley ori Coleridge, lui Hoffmann ori Novalis, el se păstrează pînă în cele din urmă amănunte credincios izvoarelor populare românești. Ne gîndim cînd spunem acest lucru la două detalii, aparent nesemnificative, dar care definesc toată extinderea inspirației folclorice în opera eminesciană.

Scanned with OKEN Scanner

Călătorind în spațiile siderale sau în adîncurile pămîntului, romanticii germani poartă cu ei o rădăcină de alraun (mătrăgună), talisman magic care înlătură din calea eroului orice obstacol. În marea nuvelă romantică eminesciană, una din cele mai frumoase și specifice din romantismul european, *Sărmanul Dionis*, eroul, Dionis, avatar al călugărului Dan, elevul maestrului Ruben întru magie, pleacă spre lună cu ajutorul unei vechi cărți românești de zodii, reputată a avea remarcabile virtuți magice. Și așa cum s-a mai semnalat, pînă și detaliul cu îngerii care circulă în *Sărmanul Dionis* purtînd rugăciunile muritorilor în poală, este luat din niște cărți apocrife românești, dintr-un apocalips apocrif al Sf. Pavel.

Este suficient să subliniem aceste rădăcini folclorice ale unor detalii mai puțin semnificative din cea mai romantică dintre creațiile eminesciene, aceea în care toate forțele demiurge încătușate ale creatorului romantic se eliberează, în care fantezia operează nestingherită pe toate planurile, schimbînd configurația universului, mișcînd pe erou în toate sensurile interzise ale spațiului și timpului obiectiv. De altfel, aci se arată și modul în care poetul român s-a folosit de unele date ale filosofiei romantice germane, lui foarte familiare, pentru a doborî barierele puse în calea exacerbatului *eu* al creatorului romantic, de imperfecta, stingheritoarea lume obiectivă.

Pentru că, spre deosebire de etapa primă a creației lui Eminescu, în care intrau date de istorie națională, de luptă socială, în faza maturității apar prelucrări personale, cu totul originale, ale motivelor folclorice, chiar dacă poetul încearcă o evadare în alte planuri decît acelea ale problematicei legate de o lume istoric configurată. Cadru ori ideație, eroi sau mijloace de expresie, totul este, în ultimă instanță, profund național la Eminescu în orice etapă a creației.

De aceea, din romantismul german, oricît de considerabil pare să intre în componența universului eminescian (și asta pe de o parte din pricina culturii precumpănitor germane a lui Eminescu, iar pe de alta din pricina

muzicalității și farmecului specific al poeziei eminesciene, apropiată și prin elementele prozodice de operele romanticilor germani), rămîne un volum apreciabil de idei, imagini și date ale versificației, dar care capătă, prin intrarea în lumea lăuntrică a scriitorului și gînditorului român, o configurație tipic, indubitabil românească.

Din imensul material pus în valoare de atîția și atîția cercetători atenți la influențele germane, ne vom opri doar asupra a două pilde de ceea ce devine un motiv sau o poezie străină, în transcripția eminesciană, deci recunoscută din capul locului drept românească.

Mai întîi o poezie de Heine, a cărei asemănare cu o poezie de Eminescu a mai fost semnalată. Dar, în general, alăturările sînt oarecum forțate, deoarece de la *Amorul unei marmure* și *Venere și Madonă* și pînă la *Luceafărul*, tuturor versurilor li se caută echivalențe heineene. Firește, atitudinea aceasta a cercetătorului este lăudabilă pentru materialul brut pe care-l pune cu generozitate la îndemîna tuturor. Dar problema influențelor la marii poeți cuprinde altceva decît simple echivalențe. Mai întîi se ridică chestiunea receptării influențelor ca sistem de înrudire ideologică, așa cum o numește Tudor Vianu, de alianță ideologică. Și aci, recunoscînd unele influențe heineene în opera eminesciană, am putea da dreptate lui George Călinescu care, în volumul II al *Operei lui Mihai Eminescu (Cultura)* [1], tăgăduiește o mare înrîurire a poetului german asupra lui Eminescu. În linii mari, spiritul poetului român este altul decît al celui german, aspirațiile lui de o cu totul altă natură. Dar Eminescu l-a citit pe Heine și, probabil, cu atenția pe care o acorda oricărui poet de calitate. Și desigur, reminiscențele au fost destule, marea sensibilitate eminesciană înregistrînd imagini sau elemente de metrică specifică. De altfel, influența lui Heine în epoca lui Eminescu este un fapt incontestabil. Maiorescu îl recomanda poeților români printre modelele clasice încă din 1867, în studiul său *Cercetare*

[1] Ediția Fundației pentru literatură și artă, 1935, p. 69.

critică asupra poesiei române și aprecia dintre junimiști tocmai pe aceia care aduceau ceva din atmosfera laturei elegiace a creației heineene. Și nu întîmplător în această vreme, a „epigonilor", poezia elegiacă este cea care convine spiritelor obosite, descumpănite.

Iar în jurul lui Eminescu, de asemenea, toți îl citesc pe Heine și mulți îl traduc.[1] Mai întîi, prietenii săi, Th. V. Stefaneli, colegul de la Cernăuți și Viena, și Miron Pompiliu, care publică tălmăcirile lor în paginile *Convorbirilor literare*, între anii 1871 și 1876. Apoi dintre poeții junimiști, Nicolae Skeletti și Theodor Șerbănescu sînt cei care dau numeroase traduceri din Heine tot în *Convorbiri literare*. Iosif Vulcan însuși, scriitorul ardelean care l-a consacrat pe Eminescu, publica în volumul său *Poezii* din 1866 și cîteva traduceri din Heine și chiar mai tîrziu în revista sa *Familia*, prin 1877.

Și Dimitrie Petrino, adversarul neîmpăcat al marelui poet, se arăta, în corespondența sa cu Iacob Negruzzi, destul de priceput cunoscător al operei lui Heine (de altfel Petrino a tradus și el din Lenau, din *Albigenzii*, ceea ce arată că influența anumitor aspecte ale romantismului german și austriac s-a exercitat global asupra tinerilor români din Transilvania și Bucovina, care cunoșteau bine limba germană) și publica și el traduceri ca aceea din 1 martie 1874 din *Convorbiri literare*.

Revenind la poezia eminesciană care pare, după imagini și prozodie, inspirată din *Der Hirtenknabe* a lui Heine, dăm aici o explicație mai largă.

Imaginea fundamentală a poeziei lui Heine este aceea a unui univers pastoral legat de persoana ciobanului care-l stăpînește ca un rege, cu toate atributele unui suveran, înconjurat de o suită specifică de cavaleri, viței, de oi, curteni, lingușitori cu decorații, de dulăul ministru cu lătrat puternic și care-l înlocuiește în plicticoasele treburi ale domniei, de muzicienii curții, păsări flautiști și vaci cu

[1] Vezi I. Torouțiu, *Heinrich Heine și heinismul în literatura Românească*, Tip. „Bucovina", București, 1930.

clopot, de actorii țapi și așa mai departe. Personificările amuzante, cu aluzii satirice la adresa ciinelui, ministru atotputernic, și a oilor, favoriți măgulitori, fără minte, ca și imaginea ironică a regelui sătul de domnie și care se vrea acasă în brațele reginei sale, sînt tipice pentru persiflarea heineană. Iar frumoasele elemente de natură care-l înconjoară pe păstor dîndu-i, la început, oarecare grandoare, colina înverzită drept tron sau coroana făcută din soare, ca și cascada și brazii delicat foșnitori care-l fac să adoarmă, aduc rezonanțele liricii pline de forță și atît de muzicală a romanticului german.

În *Povestea codrului*, Eminescu a păstrat sistemul general al personificărilor, precum și ideea finală, de dragoste, cu care culminează poezia și care o face să se integreze liricii erotice. De asemenea a păstrat și tiparul prozodic, al octosilabului trohaic : *„Împărat slăvit e codrul...“* pentru „König ist der Hirtenknabe...“

Dar chiar cu primul vers intrăm în universul eminescian, pe tărîmul naturii străvechi, neatinse de mîna omenească, și păstrînd din această pricină blîndele ei virtuți magice. În umbra slăvitului împărat, codrul, viața se petrece de către sălbăticiunile personificate, ca la o veche curte feudală, așa cum și-o închipuie poetul. Blazonul împăratului e împodobit de aștrii care-i luminează pe rînd căile : „lună, soare și luceferi“, și-i conferă în același timp înrudiri cosmice. Cerbii îi sînt curteni mlădii și eleganți, iepurii crainici, privighetorile muzicanții, iar izvoarele povestitorii. La sfaturi se adaugă bourii înalți cu steme-n frunte și caii de mare albi ca spuma.

În această natură arhaică încearcă îndrăgostitul să-și aducă iubita, pentru ca întorcîndu-se într-un univers al jocului și copilăriei, să-și împlinească dragostea pură. Sîntem cu această poezie a ciclului veronian, publicată în 1878, în perioada în care natura și tărîmul fantastic al folclorului îi par poetului a fi singurele garante ale unei iubiri desăvîrșite. De aceea adoptă vorbirea despre dragoste a eroului liric de la *Floarea albastră* la *Călin — file de poveste*. Aceeași făgăduință de fericire făcută la timpul

viitor, semnul stilistic al iluziei juvenile eminesciene, străbate versurile pline de sete nestinsă de dragoste și de încredere în natura care o poate ocroti. Aci se înscriu strofe memorabile, încărcate de inefabila plenitudine a acestei epoci și punînd în valoare cadrul deosebitor al liricii eminesciene de tinerețe. Așa, de pildă, răsună unic rîndurile :

„Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi,
Și prin somn auzi-vom bucium
De la stînele de oi..."

Ceea ce, la o primă vedere, părea înrîurire heineeană izbitoare dispare sub povara autenticității gîndirii și imaginilor poetului român. E adevărat că i-a plăcut o imagine dintr-un alt poet sau că un vers al altuia l-a încîntat. Le-a reținut, cum a făcut cu atîtea. De exemplu, cu acel „Ewig verlor'nes Lieb", tot din Heine, care va fi putut deveni „Pe veci pierduto..." din sonete. Dar toate intră ca niște simple incrustații numai, în marea lui lucrare originală și unitară prin idei și expresie și atît de românească în toată structura ei.

Mai menționăm un exemplu, poate cel mai tipic, de ce înseamnă inspirație dintr-un izvor străin și prelucrare originală la Eminescu, și care poate da exact măsura relațiilor scriitorului român cu romantismul german. „Floarea albastră" a lui Novalis, ajunsă un fel de simbol al întregului romantism german, este împrumutată și de poetul nostru și folosită în variate împrejurări și ipostaze. Referindu-se la poezia intitulată *Floare albastră*, Tudor Vianu fixa încă de prin 1930[1], diferența esențială între simbolul acesta la Novalis și Eminescu. El spunea : „Heinrich von Ofterdingen în romanul lui Novalis, căruia îi împrumută titlul, pornește să caute floarea albastră, adică infinitul peste care poetul trebuie să se facă stăpîn.

[1] Tudor Vianu — *Poezia lui Eminescu*, „Cartea Românească", București, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

«Floarea albastră» este pentru Novalis simbolul unei aspirații tulburătoare, al nostalgiei către îndepărtata patrie a poeziei. Înțelesul simbolului este la Eminescu mai puțin special, pentru că el nu răsfrînge decît iubirea pierdută, dorul orientat către trecut, una din atitudinile de căpetenie ale eroticei lui Eminescu."

Diferențele se accentuează dacă urmărim sensurile multiple în care Eminescu se slujește de acest motiv literar. În primul rînd să amintim o funcție minoră, ornamentală, a florii albastre în poezia eminesciană. Și în *Călin nebunul*, și în *Călin — file de poveste*, tărîmul feeric al pădurii de argint e împodobit cu minunata floare.

În prima :

„În pădurea argintoasă, iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet".

În a doua :

„Acolo lîngă izvoară, iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet".

Floarea e aici o simplă podoabă cu frumusețea stranie și prospețimea pe care poetul izbutea să o dăruiască elementului vegetal în creația tinereții sale. Totuși ea semnifică atributele fantastice, magice ale tărîmului pe care se află, fiindcă pădurea de argint e fermecată. Faptul că în această pădure de vrajă se va petrece împlinirea dragostei între Călin și fata de împărat, întărește virtuțile magice ale locului. Și nu întîmplător, frumoasa, sărbătorește învestmîntată, poartă cu sine, în clipa supremei fericiri, atributul magic, ca podoabă :

„Astfel vine mlădioasă, trupul ei frumos îl poartă,
Flori albastre are-n păru-i și o stea în frunte poartă".

Scanned with OKEN Scanner

Alături de steaua în frunte, care-n folclor deosebește pe zînele cele bune, Eminescu pune, cu aceeași valoare simbolică împrumutată folclorului, și floarea albastră. Iubita care împlinește visul de dragoste, capătă la fel, în perioada aceasta strălucită de încredere și nădejde în iubire, virtuți magice. Ea este ființa minunată, zîna care transfigurează viața și dăruiește miracolul iubirii.

Afirmația se întărește prin echivalența podoabelor purtate de soția Zburătorului cu acelea ale ursitoarelor din *Miron și frumoasa fără corp*:

„Dar de-ndată din părete
Ies ursite ca pe-o poartă,
Flori albastre au în plete,
Cîte-o stea în frunte poartă.
Și de-o tainică lumină
Toată casa este plină
Ce din ochii lor porni."

Zînele, ursitoarele, în stare să dăruiască oamenilor fericirea, sînt, asemenea iubitei, învestite de marele îndrăgostit al literaturii noastre cu cele mai înalte facultăți ale făpturilor supranaturale cu care l-au familiarizat basmele și legendele folclorice. Atît de înaltă a fost concepția despre dragoste a poetului încît a conferit atribute creatoare ființei iubite, asociind-o chiar la propriile sale năzuințe demiurgice. Credem că ajutorul prozei eminesciene este indispensabil și în această privință. După ce Dan și iubita lui ajung în lună (în nuvela *Sărmanul Dionis*), eroul, ca un artist romantic, dă frîu nestingherit uriașelor sale impulsuri demiurgice, schimbînd structura cosmosului chiar, punînd doi sori și trei luni în albastra adîncime a cerului.

Ba chiar, ultime răsunete ale titanismului tineresc, își face palat din șiruri întregi de munți. În răstimpurile de odihnă, îndrăgostiții făceau plimbări pe uscat sau pe ape... „Sau adesea, așezați într-o luntre de cedru, coborau

pe ascultătoarele valuri ale fluviului. El își rezima fruntea încununată cu flori albastre de genunchiul ei, iar pe umărul ei cînta o pasăre măiastră."

De data aceasta florile albastre încununează capul bărbatului aflat acum în ipostaza sa demiurgică, desfășurînd marile sale forțe lăuntrice, creînd liber pe plan cosmic. Toate puterile pe care artistul romantic le purta virtual în sine intră în acțiune în *Sărmanul Dionis*, unde eroul are certe trăsături demonice, în sensul de răzvrătire superioară demiurgică. El cercetează iscoditor, cu ajutorul magiei, astrologiei, cabalei, transformă și creează, vrînd asemenea biblicului Lucifer să ajungă pînă la înțelegerea cauzei prime a lumii, a lui Dumnezeu, cu care e tentat să intre în competiție. De aceea el va și suferi o pedeapsă asemănătoare cu a lui Lucifer, prăbușindu-se din cer. În această ipostază creatoare, el are necontenit alături pe iubita lui, asociată, printr-un gest liric de o grandoare demnă de un Dante sau Petrarca, funcției creatoare a geniului. Dacă el poartă acum, cu îndreptățire, magica floare albastră, podoaba și semnul ființelor supranaturale, ea nu rămîne totuși mai prejos în ceea ce privește învestirea ei cu atributele faptei miraculoase. Folclorica pasăre măiastră, pasărea basmelor noastre cîntînd pe umărul iubitei întregește, simbolic, egalitatea întru capacități fabuloase a cuplului „divin", descris în frumosul fragment citat.

Filosofie, dragoste, creație, folclor, iată de cîte valori și semnificații originale este legată eminesciana floare albastră. Cu aceste adjuvante căpătate din contextul unei vremi în care poetul credea cu tărie în dragoste și dădea femeii un loc de covîrșitoare însemnătate înlăuntrul ființei lui nu numai afective, dar și creatoare și spirituale, poezia *Floare albastră* se lămurește cu mai multă ușurință.

Floare albastră ar putea fi mai întîi o metaforă, învăluind făptura iubitei și pornind de la ochii ei albaștri, de nenumărate ori lăudați de îndrăgostit.

Dar cufundarea „în stele și în nori și-n ceruri nalte", apoi căutarea „în depărtare" a fericirii, în terminologia simplă, firească a iubitei care înțelege și prețuiește puțin aspirațiile filosofice ale iubitului, înseamnă situarea îndrăgostitului într-un plan al ideilor și al solitudinilor reci.

Iar invitația ei atît de pătimașă, de tulburătoare, de o fermecătoare concreteță senzuală, apare ca o contrapondere foarte pămîntească la metafizica năzuință a tînărului. La o răscruce a evoluției poetului, în anii grei de frămîntări ai studiilor în străinătate, pămîntul s-a înfruntat cu cerul, dragostea cu metafizica. Metafora fierbinte a iubitei s-a înfruntat cu recele simbol filosofic în *Floare albastră*. Și cu toți sorții de izbîndă ai dragostei, uriașă de semnificații, cum o dorea poetul, configurația ulterioară a existenței sale și imposibilitatea femeii de a se înălța pînă la iubirea absolută, au dat *totuși* cîștig de cauză, amar și dureros, filosofiei.

Astfel, poezia constituie un fel de premisă la marea problematică a *Luceafărului* și a *Scrisorilor* închinate dragostei.

Și vinovăția este, fără nici o îndoială, a femeii, care singură s-a sustras sau s-a arătat nedemnă de marea cinste conferită ei de către geniul îndrăgostit. Toate imputările directe, violente, dramatice din *Scrisoarea IV* și *a V-a* explicitează mai tîrziu rolul enorm al femeii în viața și creația artistului, rol pe care Eminescu i-l dăduse și pe care floarea albastră îl concretiza într-un gingaș, dar plin de forță simbol al „norocului", al împlinirii.

Dar dezamăgirea poetului nu s-a cristalizat numai în retrospectivele reproșuri din *Scrisori*. O dată, o singură dată, simbolul însuși reapare, într-o împrejurare decisivă lirică, aceea din *Despărțire*. Învolburarea sfîșietoarei dureri începe cu patru versuri de sine stătătoare și-n care găsim o referire, după părerea noastră, revelatorie :

„Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita
Te-aș cere doar pe tine, dar nu mai ești a ta.
Nu floarea veștejită din părul tău bălai,
Căci singura mea rugă-i uitării să mă dai."

Credem că floarea veștejită din părul bălai al iubitei reprezintă fosta floare albastră, care, ca în folclor, s-a ofilit din pricina decăderii purtătoarei ei din starea de desăvîrșire, de puritate absolută la care o înălțase poetul. Nici un regret, nici o imputare directă n-ar fi putut mărturisi mai discret, mai complet caracterul definitiv al dezamăgirii eminesciene. Lumina s-a stins, culorile s-au ofilit, florile s-au veștejit. Crăiasa din povești, zîna, a ajuns Dalila.

Iată numai cîteva din implicațiile personale ale unui motiv împrumutat de poetul român de la romantica germană. Modalitatea aceasta a înnoiriii oricărui motiv, a integrării lui într-o concepție cu totul originală și a încărcării lui cu valențe noi, deschise spre datele culturii naționale, este modalitatea în care Eminescu își însușește orice idee sau imagine dintr-o literatură străină, făcîndu-le dintr-o dată românești și eminesciene.

Scanned with OKEN Scanner

IPOSTAZE ALE MOTIVULUI FOLCLORIC LA EMINESCU

Momentul *Eminescu* reprezintă, în evoluția gîndirii și modalităților de prelucrare folclorice, a treia etapă a mișcării romantice. Alecsandri, Russo și ceilalți scriitori din jurul anilor '48 au descoperit cu uimire și entuziasm folclorul, l-au cules, l-au prefăcut și l-au imitat, integrîndu-l fragmentar în operele lor, care au căpătat un cert plus de frumusețe și autenticitate, de pitoresc.

Cu generația lui Odobescu și Hașdeu, atenția se îndreaptă, pe lîngă creațiile mai ample populare, ca basmele, mai cu seamă spre cercetarea de folclor comparat. Specificitatea se marchează în raport cu rădăcinile comune ale înțelepciunii popoarelor. *Miorița*, de pildă, se delimitează mai exact prin comparație cu linos-ul grec în studiile întreprinse de Odobescu, iar Hașdeu urmărește, bunăoară, motivul turturelei la numeroase popoare din Asia și Europa. De fapt, de la empirismul în materie folclorică se trece acum spre o teoretizare incipientă, menită să clarifice valori naționale care ne aparțin în propriu, în contextul sud-estului european mai ales.

Capacitatea lui Odobescu de a se înălța spre teoria generală a artelor, ca și fantezia creatoare a lui Hașdeu conjecturînd necontenit asupra problemelor de istorie și cultură, au izbutit o tranziție necesară spre ceea ce avea să fie momentul Eminescu atît în teoria cît și în practica prelucrării folclorului.

Scanned with OKEN Scanner

Destinul poetului și-a deschis unghiul într-o certă determinare folclorică. Mediul predominant care l-a format, țărănesc, fantezia specifică a copilului pentru care realitatea se confunda cu tărîmul fermecat al basmului sînt hotărîtoare pentru primii ani. Cunoașterea adîncă a limbii cu particularitățile regionale în toate colțurile țării parcurse cu piciorul și mai cu seamă în Ardeal, începutul culegerii propriu-zise de limbă și folclor, participarea la societatea folcloristică „Orientul", sînt factorii cei mai importanți ai adolescenței. Contactul cu filosofii și poeții romantici germani a pus însă direcție teoretică și de concepție în legăturile tînărului artist cu folclorul, așa încît perioada studiilor în străinătate este aceea în care se săvîrșește schimbarea fundamentală în atitudinea față de cultura populară. De aci înainte poetul înțelege ce înseamnă folclorul ca expresie a unei existențe naționale, ca mod de spiritualitate, ca adjuvant sau uneori ca înlocuitor al istoriei, mai cu seamă pentru națiile care și-au dus, ca a noastră, istoria printre vicisitudini, printre bejenii.

Față de cultura populară, Eminescu are o dublă atitudine. Mai întîi, simte față de aceasta o atracție irezistibilă, o iubire neobișnuită. El are nevoie de cultura populară ca de aer sau de apă, el trăiește în ea ca în mediul său propice, ca într-un fond inalienabil de adevăr, de existență și spirit, într-o semnificativă confuzie, foarte rodnică, de istorie și folclor, adică de mărturii îngemănate ale unor vrednice începuturi. Sînt numeroase declarațiile de dragoste ale poetului față de cultura populară și în articole și în scrisori, și importanța lor constă în aceea că încheagă un nucleu de idei prețioase pentru deslușirea sensurilor gîndirii eminesciene.

Pentru poet, vîrsta culturii populare fusese una de firești legături între gînd și cuvînt, una lipsită de contradicții, fusese cu adevărat vîrsta de aur, a unei lumi „ce gîndea în basme și vorbea în poezii", adică pentru care mitul era substanța gîndului, iar poezia modul obișnuit de expresie. Și, ca un poet sentimental, în sensul conceptului schillerian, Eminescu tînjește neîncetat după pierdutul paradis

al plenitudinii, se simte fericit doar cînd îl evocă și ar dori să-l refacă măcar în parte printr-o lucrare deliberată la care vrea să atragă întreaga sa generație.

Această lucrare izvorăște din cealaltă atitudine față de folclor, din datoria sacră pe care o resimte poetul față de neamul său, slujit cu inegalabilă dragoste și umilință. El înțelege sensul etapelor istorice în evoluția unei culturi naționale în sens herderian și se simte verigă între trecut și contemporaneitate, însușindu-și toate răspunderile atît de grele și grave ale unui astfel de rol, filosofic pătruns și asumat. Pentru Eminescu, locul insului în dezvoltarea colectivității punea întrebări arzătoare în problematica națională care-l pasiona și pe care o vedea ilustrată și prin creațiile individuale, așa cum arată și D. Murărașu, în lucrarea sa fundamentală, închinată literaturii populare în cuprinsul activității poetului național.[1]

De aci și interesul eminescian pentru generații care au misiunea „de a fi un credincios agent al istoriei, de a purta sarcinile impuse cu necesitate de locul pe care-l ocupă în lănțuirea timpilor", cum spune tînărul îndrăgostit de trecutul poporului său într-o scrisoare către Dumitru Brătianu în 1871 [2].

Și mai jos : „Crepusculul unui trecut apus aruncă prin întunericul secolelor razele lui cele mai frumoase, și noi, agenții unei lumi viitoare, nu sîntem decît reflexul său"[3].

Interdependența aceasta activă între etapele istoriei dă poetului și conștiința răspunderilor, și puterea persuasiunii în direcțiile necesare dezvoltării noastre de cultură națională, pe temelii populare. Fiindcă puterii lui de convingere i s-a datorat și orientarea lui Slavici și a lui Creangă, veniți din mediul rural, spre cariere literare. Și conștiinței răspunderilor față de neam i s-a da-

[1] M. Eminescu, *Literatura populară*, Scr. Rom., Craiova, p. 23.
[2] În *Scrieri politice*, ed. D. Murărașu, p. 38.
[3] *Ibidem*.

torat edificarea grandioasă a unei opere poetice culte pe temeliile, cu soliditate de veşnicie, ale culturii populare.

Cum a făcut poetul aceasta şi care sînt legăturile cu folclorul, modurile de cunoaştere şi de inserţie în operă, punctele de întîlnire şi întrepătrunderile ? Nu vom vorbi deloc despre operaţia de culegere, deşi nu e de fel lipsită de importanţă în contextul activităţii creatoare a artistului. De fapt, la Eminescu, la care cultura populară intră într-o viziune unitară de evoluţie a spiritului, culegerea propriu-zisă de folclor, indispensabilă, reprezintă prima treaptă, un fel de aplicaţie arheologică, paleontologică, de strîngere a urmelor disparate. Faţă de titanica lui strădanie de a reconstitui spiritul, culegerea constituie litera. Din fericire, şi Perpessicius şi Murărăşu şi alţii ne-au pus la îndemînă textele culegerilor personale, aşa încît oricine le poate vedea şi preţui ca atare, ca puncte de pornire în fond şi formă, ca substanţă a reflecţiei şi creativităţii eminesciene.

Pe noi ne interesează ce a încercat să facă artistul, conştient de drumul pe care-l avea de urmat, cu ceea ce-i oferea tradiţia populară, adînc cunoscută, mergînd dincolo de limitele obişnuite.

Ştiind ce înţelegea poetul din spiritul culturii populare, ştiind ce semnificaţii dădea, de pildă, mitului sau obiceiurilor, deplorînd transformarea lor în simple semne ori forme şi dorind să le infuzeze un nou duh, putem urmări, în cîteva instanţe esenţiale, lucrarea specifică geniului eminescian, pentru a deduce direcţiile, ţelurile ei.

De aceea nu vom recurge la clasificări de specii şi genuri culese, abordate, prelucrate, nu vom zăbovi asupra unor versiuni intermediare, ci vom privi cîteva produse finale, evident antume, pentru a înţelege cîte ceva din sistemul general al artistului faţă de spiritul şi trupul (cum le spunea el în limbaj hegelian) culturii naţionale, din rigoarea lui unică, ce a transformat în capodopere fragmente de poezie populară şi a redăruit contur românesc unor mituri şi simboluri universale.

Scanned with OKEN Scanner

Ne vom ocupa mai întîi de două-trei poezii dintre cele mai cunoscute, de inspirație populară, care se desfășoară în forma perfectă a unor *exemplare folclorice*, măcar fragmentar atestate.

Ce te legeni, codrule vine, cum se știe, din *Ce te legeni, plopule*, cuprinsă în secțiunea N. — *Simboluri — Magie* a culegerii eminesciene de poezie populară [1], ca și din *Cîte paseri sînt pe lume* (ms. 2260, f. 306—307). Ritmul popular e folosit cu consecvență, și chiar unele versuri întregi, deși L. Gáldi,[2] subliniind valoarea realistă a lexicului, notează evitarea conștientă a expresiilor neadmise de limba poetică și care se găseau în versiunile populare.

Fără să se simtă, păstrînd acel spirit pe care-l dorea Eminescu pentru literatura cultă, așa încît să se poată potrivi cu modul de gîndire și expresie al poporului, el a intervenit, amendînd forma.

Dar nici forma n-a rămas aceeași, decît aparent. O. Densușianu observase cel dintîi abstractizarea ei [3].

De fapt, în dialogul în care replica lungă e structurată armonios prin repetiții și paralelisme sintactice numeroase, poetul a introdus expresia plină de melancolie a timpului ireversibil ce trece peste codru ca peste o ființă omenească. Cu voce scăzută, codrul-om spune stările sufletești legate de toamna tîrzie și efectele ei.

Păsările care dispar, simbol al despărțirii și suferinței în lirica eminesciană, răpesc soarta bună, *norocul* personajului alegoric. Reluarea lui *și* din două în două versuri dăruie un remarcabil sens descendent gradației, întărită și de succesiunea celor trei epitete, și ele descrescînde: „pustiit, veștejit și amorțit". Totul culminează cu particulara stare românească, populară, a dorului: „Și cu doru-mi singurel / De mă-ngîn numai cu el". Astfel,

[1] M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. VI, p. 242.

[2] L. Gáldi, *Stilul poetic al lui M. Eminescu*, Ed. Acad. R.P.R., 1964, p. 259.

[3] O. Densușianu, *Evoluția estetică a limbii române*, 1931—1932, p. 120

confuzia între codru și om devine perfectă prin folosirea sugestiilor de stări afective cu toate valorile fonetice necesare, turnate în tiparele populare, imperceptibil, dar esențial modificate în sensul unificării estetice.

Codrului în ipostază umană din *Ce te legeni, codrule*, i se opune codrul din *Revedere*. Plecat de la poezia populară *Oliolio, codruțule* [1], produsul eminescian strălucește prin coerența semnificațiilor strînse într-o formă populară neîndoielnică, într-o lapidaritate care o apropie, păstrînd proporțiile, de *Glossa*.

Din simpla înșiruire a efectelor anotimpurilor asupra pădurii, aceasta dobîndește o altitudine înțeleaptă și indiferentă față de ceea ce se petrece la poalele ei. Detașat astfel, în fixitatea sa, de soarta nestatornică a omului, codrul capătă înălțime și durată. Și poate răspunde rătăcitorului ajuns în preajma lui, și mirat de tinerețea-i perenă, cu o replică de o uimitoare simplitate față de semnificația filosofică profundă :

„Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri".

Simți aci timpul scăzînd și parcă pierind în fața uriașului codru care aproape îl ignoră fiindcă, spre deosebire de om, nu-i poate simți efectele, nu se poate întrista de trecerea fără întoarcere a vremii. Fixitatea vegetalului cuprinsă în versurile „Iar noi locului ne ținem / Cum am fost așa rămînem" îl alătură elementelor lumii mari, acumulate într-o strînsă enumerare cu care sfîrșește poezia, deschizînd o perspectivă mitică, simplă, eternă.

Pe bună dreptate putea numi Călinescu *Revedere* „poezia care, cu cea mai firească înfățișare poporană, cuprinde cele mai înalte idei culte" [2]. Semnificativ e faptul că în amîndouă poeziile, ambele de sorginte popu-

[1] M. Eminescu, *Literatura populară*, Ed. Murărașu, p. 319.

[2] G. Călinescu, *Opera lu Mihai Eminescu*, vol. II, ed. cit., p. 411.

lară, codrul intră în tainic dialog cu omul și i se înfățișează o dată asemenea lui, cu norocul luat și plin de dor, iar altă dată ca o făptură mitică, din macrocosm, nelovit de durerile condiției umane.

Păstrînd forma și supunînd-o unei rigori mult mai mari decît a aceleia populare, poetul a ridicat la infinite potențe și substanța folclorului, infuzîndu-i idei filosofice, organizînd structuri rotunde, mici universuri de gîndire și sensibilitate, cu imagini simple și dozate cu meșteșug.

Puterea gîndirii poetice țîșnește însă dincolo de modele la Eminescu, îndreptată întotdeauna spre mit. Ceea ce fragmentele de literatură populară pierduseră în cursul a secole de folosire și tocire, el încearcă să le redea și anume, forța mitului. Sensul ultim al creației eminesciene este refacerea lumii misterioase, plină de semnificații spirituale, a miturilor. Și miticul codrului se înscrie cu întîietate în operă. Codrul scînteiază tainic, în zeci și zeci de ipostaze, mereu altele, transfigurat în fel și chip de neasemuita viziune concretă poetică eminesciană.

Mitul romantic al pădurii se suprapune vechiului mit popular românesc al codrului în mai toate creațiile eminesciene inspirate din folclor sau în cele ce sugerează folclorul. *Povestea codrului*, inspirată, după părerea noastră, din *Der Hirtenknabe* a lui Heine și păstrînd o alură folclorică certă, aduce imaginea codrului împărat benefic, stihie blajină care reface, într-o viziune heraldică românească, copilăria și norocul oamenilor.

Codrul închide în adîncurile lui zone magice, tărîmuri de feerie. Și de obicei lacul este locul epifaniilor de iubire, „lacul codrilor albastru“ *(Lacul)*.

Într-o bucată ca *La mijloc de codru des*, apa pădurii răsfrînge chipul iubitei, prins pentru mai mult relief în versul din urmă. Aci lucrurile sînt spuse simplu, cu un aer ușor șăgalnic, ca în lirica populară. Dar Eminescu dă adîncime motivului popular și în *Crăiasa din povești*, unde totul e în plină vrajă, și lacul, și florile, și ochii

iubitei care caută în apele fermecate o imagine și în care „toate basmele s-adună". Și tot pe malul lacului din mijlocul codrului de argint are loc nunta din *Călin*, nunta dintre Zburător și fata de împărat. De altfel, participînd la mit, codrul are puteri deosebite. El poate fi redutabil, cînd e amenințată ființa celor pe care-i protejează, ca în *Scrisoarea III*, cînd, în preajma bătăliei, „Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari".

Iar lui Ștefan, viitorul mare domn, în *Mușatin și codrul*, acesta din urmă care deține toate atributele legate de Eminescu de mitul codrului, perenitate, putere magică etc., încearcă să-i dea o lecție inițiatică, spunîndu-i de ce străvechi împrejurări e legat prin vrajă. Și aici Eminescu introduce alt mit popular, al Dochiei, abil corelat cu al pădurii. Codrul ascunde, prin vrajă, vechea cetate dacică ce va învia la auzul cornului lui Decebal și devine astfel protector al țării asupra căreia veghează, înlănțuind și transmițînd tradițiile, de la un vrednic crai la altul, chiar dacă milenii îi despart. Mitul capătă astfel din cînd în cînd față îndreptată spre istorie și spre țara cu care se confundă. Ca și unii predecesori ai săi, și în special ca Asachi, Eminescu se folosește de tradițiile populare despre Dochia, pe care o pomenește și în *Memento mori*, și în fragmentul-plan *Decebal*, pentru a închega o lucrare mai întinsă, *Povestea Dochiei și ursitorile*.

Locuind „în temeiul codrului", străvechi, fără cărări, Dochia cea veșnic tînără, ca miturile, leagănă un copil și povestește viața ei, în care introduce nenumărate elemente de viață pastorală românească. În copilul căruia ursitorile îi menesc tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte se recunoaște poporul român, cu istoria lui amestecată din dureri și bucurii, dar condusă de sensul unei misiuni adînci spirituale. Versurile în formă populară se regăsesc doar parțial în cîteva produse populare. Totul e rodul efortului de sinteză mitic-folcloric făcut de poet.

Scanned with OKEN Scanner

Vorbeam mai sus de fața îndreptată spre istorie a personajului mitic Codrul. Cu Dochia, personajul presupus istoric capătă învestiri supranaturale. De pildă în *Mușatin și codrul*, Dochia iese dintr-un stejar care se desface, cum ies zînele lui Eminescu. De altfel și în *Povestea Dochiei și ursitorile* ea nu cunoaște moartea nici bătrînețea, trăind în afară de timp, ca o Elenă, etern feminină făptură, în luminișul cu iaz dintre codrii adînci.

În dorința lui de a reface o mitologie românească din toate elementele pe care folclorul i le punea la dispoziție, poetul a încercat și o integrare a lui Făt-Frumos în aria marilor personaje mitice. Și *Făt-Frumos din tei* este o apariție ambiguă, așa cum sînt în general cele mitice, dătătoare de fericire, împlinitoare de visuri. Dar *Făt-frumos din lacrimă* din povestea al cărei prototip folcloric nu ne-a rămas, împlinește niște ciudate condiții pentru a intra în categoria sau în zona mai-marilor lumii. Concepția lui este una imaculată, iar misiunea lui se desăvîrșește după ce vede împărțirea umbrelor, prin cavalcada scheletelor ce se îndreptau spre lună.

Mai edificatoare este însă înfățișarea eroului : „Puse pe trupul său împărătesc haine de păstor, cămeșă de borangic, țesută în lacrimile mamei sale, mîndră pălărie cu flori, cu cordele și mărgele rupte de la gîturile fetelor de împărați, își puse în brîul verde un fluier de doine și altul de hore, și, cînd era soarele de două sulițe pe cer, a plecat în lumea largă și-n toiul lui de voinic.

Pe drum horea și doinea, iar buzduganul și-l arunca să spintece nourii de cădea departe, tot cale de-o zi. Văile și munții se uimeau auzindu-i cîntecele, apele-și ridicau valurile mai sus ca să-l asculte, izvoarele își turburau adîncul ca să-și azvîrle afară undele lor, pentru ca fiecare din unde să-l audă, fiecare din ele să poată cînta ca dînsul cînd vor șopti văilor și florilor.

Rîurile se ciorăiau mai în jos de brîiele melancolicelor stînce, învățau de la păstorul împărat doina iubirilor...“

Şi iată cum păstorul fecior de împărat devine un adevărat Orfeu românesc, purtînd atributele Orfeului etern dar şi pe acelea ale specificului naţional.

În astfel de ipostaze, majore, vizînd construirea de personaje mitice, ale creativităţii eminesciene, inspirate din folclor, ca şi în altele, ca de pildă în folosirea simbolului *florii albastre*, cu mărunte aplicaţii folclorice, întîlnim mereu aceeaşi pasiune naţională neobosit îndreptată spre cultura populară, din care poetul scoate tot şi în care infuzează substanţă nouă de cultură, topită în forme identice aproape cu cele populare.

Văzînd uriaşa lucrare eminesciană asupra folclorului, te întrebi dacă nu cumva poetul, pe urmele lui Niebuhr, teoreticianul romantic al marilor culturi autohtone, credea că începuturile poporului român fuseseră scăldate în grandioase produse de cultură orală, anonimă şi colectivă, care se fărîmiţaseră în cursul unei istorii zbuciumate, şi-şi făcea o datorie faţă de ţară şi de geniul său din reconstituirea, în toate ipostazele posibile, a acelui univers de „mite albastre“ care să ne aşeze alături de popoarele cu cele mai mari tradiţii de cultură şi spiritualitate.

Scanned with OKEN Scanner

O IPOTEZĂ CU PRIVIRE LA UN VERS DIN „EPIGONII"

La care dintre Cantemireşti se referă Eminescu atunci cînd spune în *Epigonii* : „Cantemir croind la planuri din cuţite şi pahară..." ?

Pînă acum s-au emis două ipoteze în această privinţă, cea dintîi datorindu-i-se lui Anghel Demetrescu, care de altfel a şi deschis discuţia în 1903, cu studiul său *Mihail Eminescu*, publicat în *Literatură şi artă românească*. Iată ce spunea acest detractor notoriu al poetului despre personajul în cauză : „Dar Eminescu care în ochii unora trecea drept un puţ de erudiţie şi de un adînc cunoscător al istoriei şi literaturii naţionale, confundă pe Cantemir, principele învăţaţilor noştri, cu Constantin Cantemir, care în chestiuni de literatură este o nulitate patentă. «Cantemir croind la planuri din cuţite şi pahară» se potriveşte la Constantin Cantemir, despre care cronicarul Neculce zice că «mînca bine şi bea bine». Ne gîndim şi la acel *Cîntec vechiu*, pe care ni l-a păstrat Const. Negruzzi, unde boierii îl descălesc pe voievodul beţiv :

«...Măria Ta
Cu paharul îndeseşte
Dar cu birul mai răreşte»,

vorbe pe care Neculce le atribuie neînfricatului Miron Costin : «Mai des cu păhărelele şi mai rar cu orînduie-

lile (de biruri), că îi vrea Măria Ta să-ți dai samă și nu-i putea»."

Argumentația cade de la prima vedere, demonstrația fiind toată întemeiată pe o prezumție falsă, derivată dintr-un criteriu formal : anume că aluzia la pahare ar fi avut vreo legătură cu înclinațiile bachice ale simplului domn moldovean și dintr-o ignorare totală a contextului. Ce rost ar fi avut trecerea lui Constantin Cantemir printre scriitorii de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea ?

Slăbiciunea demonstrației a izbit pe mulți cercetători. Astfel, Victor Morariu, citînd comentariul lui Anghel Demetrescu în *Buletinul Mihai Eminescu* [1] își pune întrebarea : „nu se găsește oare o altă explicație, care să se întemeieze pe vreun fapt din viața sau pe vreun crîmpei din opera lui Dimitrie Cantemir ?" [2] În acest sens a răspuns G. Călinescu, emițînd în *Opera lui Mihai Eminescu* [3] cea de-a doua ipoteză referitoare la membrul familiei Cantemir vizat în *Epigonii*. Domnia-sa spunea : „«Planurile din cuțite și pahare» ale lui Cantemir sînt mai curioase. Dar în predoslovia *Divanului*, pe care poetul nu l-a putut citi decît în *Arhiva istorică a României* (tom II, 1865), Cantemir dă cetitorului «trei spre a sufletului dulce gustare... mescioare», iar la masă în afară de «tot felul de hrană», întinde două pahare, «paharul vieții și paharul morței»".

Iar în volumul V al aceleiași opere, G. Călinescu completează sau rectifică ipoteza enunțată printr-o alta, în legătură, de data aceasta, cu viața domnului moldovean. Iată propriile sale cuvinte : „Întrucît privește pe Cantemir, alături de ipoteza noastră (op. c. *M. E.*, II, p. 103) adăugăm și aceasta, care deși nu privește opera, ci viața domnului moldovean, ni se pare vrednică de luat în seamă : *Lepturariul* extrage din cronica lui M. Costin

[1] Anul I [1930], nr. 1, p. 3—6.

[2] *Ibidem*, p. 4—5.

[3] Ed. cit., vol. II, p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

partea în care se vorbește de venirea țarului la Iași și de banchetul oferit acestuia de către Cantemir. Ar fi vorba de planuri politice. În cazul acesta cred că trebuie să citățm (*Letopiseţele*, ed. II, 2, p. 102) «paharul de-ntîiu, cînd i-au închinat Dumitrașcu Vodă...»".

Și pînă astăzi ipoteza acreditată între cercetători este aceea că Dimitrie Cantemir crea planurile din „cuțite și pahare".

Îndrăznim, întemeindu-ne pe argumentele ce vom înfățișa mai jos, să dăm curs unei a treia ipoteze, anume aceleia că personajul în cauză este Antioh Cantemir, fiul lui Dimitrie (1708—1744), cunoscut fabulist și satiric, care însă și-a scris opera în limba rusă. Trebuie să spunem de la început că tendința generală a celor din generația de la '48 era să facă din Antioh poet român, lucru care astăzi pare absurd, evident ținînd seama de argumentul peremptoriu al limbii în care a fost scrisă o operă. Nimeni nu se gîndește să integreze astăzi, să zicem, pe Joseph Conrad, marele romancier de limbă engleză, într-o antologie de prozatori poloni. Dar atunci Antioh era tradus de Negruzzi și Donici și răspîndit tocmai ca să se afirme originea lui românească, insistîndu-se asupra descendenței lui directe din marele domn Dimitrie. Așa se și explică prezența lui în *Lepturariul* lui Aron Pumnul, printre poeții români, între Daniil Scavinski și Vasile Fabian Bob. Dar *Lepturariul* era cartea de căpătîi a adolescentului Eminescu, cartea care l-a învățat să cunoască și să iubească producția poetică a predecesorilor săi, mai mari și mai mici. Iar *Epigonii*, cum bine se știe, este o adevărată apărare a *Lepturariului*, întreprinsă cu pasiune de Eminescu, ca un răspuns, parcă, la violentul atac dezlănțuit de Titu Maiorescu în *Observări polemice* (1869), împotriva antologiei lui Pumnul. Maiorescu lua în derizie lucrarea migăloasă și destul de lăudabilă a profesorului din Cernăuți și, mai ales, cîteva din figurile de poeți reprezentate în *Lepturariu*, non-valori estetice, Ioan Pralea, Daniil Scavinski, Vasile Fabian Bob și alții.

Iar Eminescu face parte fiecăruia dintre poeții *Lepturariului* în *Epigonii* cu cîte o caracterizare plină de căldură și de înțelegere (de altfel și Negruzzi, singurul prozator care ar părea că intră printre poeți, figurează numai cu producții în versuri în *Lepturariu*). Deci nu există nici o excepție și Cantemir este, în mod clar, prin contextul indubitabil, un poet. Acest lucru e spus și de Eminescu în cunoscuta scrisoare către Iacob Negruzzi în legătură cu *Epigonii*. El vorbește despre „operele liricilor români tineri" și despre „generațiunea nouă", opunîndu-le în gîndul său poeților din generația trecută. Ce avea să caute Dimitrie Cantemir între înaintașii glorioși imediați ai „epigonilor" poeți ? Dacă ar fi fost vorba de elogiul operei lui istorice, cum ar fi lipsit atunci Bălcescu, unul dintre idolii lui Eminescu, iar dacă ar fi fost trecut în rîndul poeților cronicari filosofi din generațiile anterioare, cum ar fi lipsit Miron Costin ? Deci și argumentul genului literar și argumentul cronologic par a vorbi în favoarea lui Antioh Cantemir.

Dar ce se întîmplă cu planurile croite „din cuțite și pahare" ?

Eminescu dă fiecărui poet o individualizare dedusă din termenii operei lui, reprodusă de cele mai multe ori în *Lepturariu*, sau citează un vers ori un fragment de vers din operă, fără legătură directă cu personalitatea și viața scriitorului. Așa, din Vasile Fabian Bob, căruia nu-i pomenește numele, citează : „S-a întors mașina lumii..." aflat între versurile reproduse în *Lepturariu*.

Antioh Cantemir figurează în *Lepturariu* cu *Satira a III-a* în care sînt descrise cîteva caractere omenești. Ajungînd la Longhin, limbutul lăudăros, citim :

„S-a apucat la țară să-și facă un mare iaz
Al cărui *plan* el iute din buzunar îl scoate :
De l-a uitat acasă, începe a ți-l face
Cuțite, furculițe pe masă înșirînd".

Iar mai jos, în versul 136 : „Aici apoi pe-ntregul *croieşte* la nimicuri".

Iată croirea simplă a planurilor din cuțite și... furculițe (care credem că au devenit pahare printr-o retușare cerută desigur de necesitățile prozodice), aflată explicit în această operă de Antioh Cantemir reprodusă în *Lepturariu* în traducerea lui Negruzzi, fără să mai fie nevoie de o construcție laborioasă pentru reconstituirea destul de aproximativă a altor citate, din care nu s-a potrivit pînă acum versului eminescian decît cuvîntul *pahar*. Cele două ipoteze anterioare s-au sprijinit pe un singur cuvînt, aceasta din urmă pe trei din cele patru ale mult discutatului stih.

Scanned with OKEN Scanner

O IMAGINE DIN „SCRISOAREA I", ROD AL UNEI LECTURI ERASMICE ORI LUCIANEȘTI

Bagajul uriaș de lectură acumulat de Eminescu mai cu seamă în anii petrecuți în Universitățile străine, adică între 1869 și 1874, se răsfrînge doar destul de puțin și nesistematic în însemnările manuscrise. Așa încît cîmpul conjecturilor în materie de influențe rămîne deschis acolo unde se întîlnesc imagini izbitoare prin asemănarea cu vreun mare model clasic.

Ce știm, de pildă, despre posibilele lecturi ale poetului din textele lui Lucian din Samosata sau din Erasmus? Nu știm nimic, dar cîteva versuri din *Scrisoarea I* ne pun o întrebare serioasă în acest sens.

Motivul lunar și perspectiva înaltă, selenară, călătoria prin univers pe o rază de lună, sînt motive comune ale romantismului european și mai cu seamă ale romantismului la popoarele anglo-saxone și germanice. Poet selenar prin excelență, Eminescu a acordat straniului element ceresc un loc precumpănitor în opera sa și a scos în repetate rînduri efecte deosebite de cadru și atmosferă din folosirea perspectivei lunare.

Această perspectivă l-a dus pe poet la ideea deosebit de fecundă a relativității lumilor, ilustrată atît în *Sărmanul Dionis*, cît și în *Scrisoarea I*. El face demonstrația filosofică a relativității proporțiilor în preambulul la marea nuvelă romantică, dar susținerea prin imagini o dă ulterior. După ce eroul ajunge în lună cu ajutorul prac-

Scanned with OKEN Scanner

ticilor magice, învățate din cartea lui Zoroastru, se întoarce din nou spre pămînt :

„Aproape de pămînt, el șezu pe coastele unui nour negru și se uită lung și cugetător pentru ultima oară asupra pămîntului... Era ceva înfricoșat cîte crime au putut să se petreacă pe acest atom atît de mic și în nemărginirea lumii, pe acest bulgăre negru și neînsemnat, ce se numește pămînt. Fărîmiturile acestui bulgăre se numesc imperii, infuzorii abia văzuți de ochii lumii se numesc împărați și milioane de alte infuzorii joacă în acest vis confuz pe supușii..." [1]

Iar în *Scrisoarea I*, perspectiva se lărgește, aspectele particulare se multiplică, îmbogățind ideea de pornire.

De data aceasta raza de lună pătrunde în miez de noapte, ca un reflector indiscret, în viața unor oameni care alcătuiesc, prin futilitatea preocupărilor lor, un adevărat, medieval *Totentanz :*

„Și în cîte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,
Cîte frunți pline de gînduri, gînditoare le privești !
Vezi pe-un rege ce-mpînzește globu-n planuri pe un veac,
Cînd la ziua cea de mîine abia cuget-un sărac,

. . . . . .

Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr,
Altul caută în lume și în vreme adevăr,
De pe galbenele file el adună mii de coji,
A lor nume trecătoare le înseamnă pe răboj ;
Iară altu-mparte lumea de pe scîndura tarăbii,
Socotind cît aur marea poartă-n negrele-i corăbii.
Iar colo bătrînul dascăl cu-a lui haină roasă-n coate,
Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate..."

[1] M. Eminescu, *Scrieri literare*, ed. Murărașu, Craiova, „Scrisul românesc", p. 64—65.

Iar mai departe, după ce dascălul, înțeleptul învestit cu geniu, își reprezintă nașterea grandioasă a cosmosului, romanticul român, iubitor de contraste se întoarce cu o amară ironie spre lumea cea mică, spre microcosmul uman, pentru a restabili proporțiile adevărate ale ambițiilor, nebuniilor și vanităților omenești :

„Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici ;
Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați
Ne succedem generații și ne credem minunați ;
Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul,
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată
Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată..."

George Călinescu, în *Opera lui Mihai Mminescu*, refuză a crede că Eminescu nu l-ar fi citit pe Swift, „mai ales că relativitatea lumilor după dimensiunile indivizilor trebuie să-i fi fost foarte pe plac" [1].

De ce n-am putea presupune că poetul a citit chiar pe acei autori care sînt părinții unor caracteristice imagini relativizatoare asupra măruntului loc al pământului în cosmos, cu consecința moral-filosofică a deșertăciunii oricărei pasiuni omenești ?

Și Lucian din Samosata este unul din primii dărîmători ai constituitelor false valori din vremea lui și din totdeauna. Toate motivele clasice apte de a trezi dubii asupra așa ziselor valori ale lumii pământești și ale celorlalte lumi, de sus și de jos, *ad superos* și *ad inferos*, au fost folosite de marele satiric al antichității, imitat tocmai din această pricină de cei mai însemnați scriitori ai Renașterii (de Rabelais, Erasmus și Shakespeare). Lumea zeilor începe în biete tipare omenești în mai toate *Dialogurile* despre ei ; infernul, locul veșnicei osînde, capătă un caracter justițiar în sensul de restabilire a egalității

[1] Ed. cit. [1935], vol. II, p. 75.

grav răsturnate în relațiile de pe pămînt, în *Menipp* sau *Evocarea morților*. Iar reducerea pămîntului la rizibile dimensiuni se produce în faimosul *Icaromenipp* sau călătoria dincolo de nouri, una din sursele lui Erasmus pentru *Encomium moriae, Elogiul nebuniei.*

Întors dintr-o călătorie în ceruri, năzdrăvanul Menipp transformat în Icar cu ajutorul unor aripi, povestește unui prieten impresiile și peripețiile voiajului. Ajuns în lună într-o primă etapă, el a privit pămîntul, care-i apărea „nespus de mic, adică mult mai mic decît luna“ [1]. Printr-un truc oarecare, a izbutit însă să vadă caleidoscopic și simultan toate ticăloșiile săvîrșite de puternicii lumii, regi și împărați, chiar și înăuntrul caselor : „Văzui cum Ptolomeu întreținea legături nerușinate cu sora sa. Zării pe fiul lui Lisimah, cum îi întindea capcane tatălui său ; pe fiul lui Antioh, care, pe furiș, făcea semne de dragoste mamei sale vitrege, Stratonika. Văzui cum soția lui Alexandru Thessalianul își ucidea bărbatul, cum Antigonos se desfrîna cu nevasta fiului său, cum feciorul lui Attalos își otrăvea părintele... Împrejurări asemănătoare am putut observa și în Libia, și în Sciția, și în Tracia, și în palate regești ; adultere, crime, înșelăciuni, jafuri, jurăminte strîmbe, spaime, trădări...“

Mai departe spectacolul devine mai general, o „învălmășeală cît se poate de caraghioasă“, arătînd din ce „nepotrivire este alcătuită viața oamenilor“. Helada întreagă, văzută de Menipp, avea o mărime de patru degete, astfel încît, „cel mai mare latifundar socoteam că nu stăpînește decît un atom de-al lui Epicur ca să-l poată nimici cu plugul“. (*Atomul* apare și în textul eminescian în proză.)

Și așa mai departe. Impresia globală de la înălțimea lunară este concretizată în comparația cu o întovărășire de furnici înăuntrul căreia „există — firește, pe măsura felului lor de trai — arhitecți, cuvîntători în Adunare,

[1] Toate citatele din Lucian sînt date din ediția românească apărută în 1959 la ESPLA sub îngrijirea lui Radu Hîncu.

înalți magistrați, furnici care cultivă muzica, filosofia... Oricum, orașele și cu oamenii dinlăuntrul lor se asemuiesc grozav cu niște furnicare.“ Mușuroaiele de furnici ale textului eminescian se înrudesc de aproape cu imaginea din Lucian. Mai intervine un lucru de luat în seamă. Luna însăși îl roagă pe Menipp să-i facă un serviciu pe lîngă Zeus și îi povestește ticăloasele fapte ale oamenilor la care a fost martoră în timpul nopții : „Eu îi văd, dar tac și gîndesc că nu se cuvine, să-i dau de gol, să le dezvălui petrecerile din timpul nopții și să dau la iveală faptele cele ascunse ale fiecăruia“. Așadar raza lunii pătrunde tăcută, martor obștesc în casele tuturor oamenilor, ca în textul *Scrisorii* eminesciene.

Dar Lucian își pune eroul să se despartă rîzînd cu hohote de caraghioslîcurile omenești. Tonul eminescian are o gravitate ironică, mai degrabă asemănătoare cu aceea erasmică, semn al scepticismului înțeleptului umanist.

În *Elogiul Nebuniei*, savantul olandez pune pe zei să se strîngă în Olimp și să-și facă un adevărat divertisment din privirea de sus a nebuniilor omenești. Un uriaș spectacol comic (motivul marelui teatru al lumii intervine aci într-un sens de parodie comică) se desfășoară înaintea lor, jucat de „o mulțime extravagantă de nebuni de toate soiurile“. Amorurile, cîștigul, gelozia, plînsetele, lăcomia, avariția, toate se strîng într-o coexistență dominată de minciună, sperjur, furt, fraudă, impostură.

Din lună privite, toate aceste agitații sterile ale oamenilor aflați pradă nebuniei pasiunilor ar părea „un vîrtej de muște și muscoi certîndu-se, bătîndu-se, întinzîndu-și curse, jefuindu-se, petrecînd, zburdînd, născîndu-se, căzînd și murind. Nici nu se poate închipui ce mișcări, ce tulburări, ce cantitate de scene de tot felul stîrnește tot timpul pe acest glob omul, măruntă viețuitoare care-și poate făgădui doar o clipă de viață, și aceasta mereu scurtată de război, ciumă, și celelalte flageluri care răvășesc și depopulează atît de des pămîntul“ [1].

[1] Erasme, *L'Eloge de la Folie*, Paris, 1926, p. 104—105.

Sensul profund moral al viziunii erasmice (în care furnicarul lui Lucian se transformă în roi de muște, ambele imagini trecînd la Eminescu și „mușunoaie de furnici“ și „muști de-o zi“) seamănă mai mult cu meditația romanticului romîn, în care imaginea pămîntului de nimic văzută din lună ajută întregirii sumbrei sale concepții filosofice și mai sumbrului gînd despre soarta nefericită a geniului. Oricum, lectura paralelă a textelor lui Lucian, Erasmus și Eminescu se impune comparatistului dornic de a stabili înrudiri și izvoare noi.

Scanned with OKEN Scanner

HYPERIONUL ROMÂNESC

Mitul a fost conștiința aspirînd spre absolut și universalitate a romanticilor, o prețioasă substanță, des modelată și original interpretată, datorită ambiguității sale de structură. Prometeu, Orfeu, Pan, Satan și cîte alte mituri și-au recăpătat chip în viziunea artiștilor din îndrăzneața vreme a romantismului, retrăind mereu altfel, după timp și împrejurări sociale-psihologice, ale sensibilității, ale cunoașterii filosofice. Printre acestea, mitul lui Hyperion s-a bucurat de cîteva tălmăciri memorabile în limba poeziei sau a prozei poetice, în Anglia, Germania și România. S-au apropiat de el poeți deosebiți, cu intuiții adînci, capabili să vorbească limba tainelor străvechi, legate de personagiile mitologice și de destinul titanilor. Din neamul născuților de Uranos și Gea, de Cer și Pămînt, se trăgea Hyperion, din generația întîi a zeilor, din creația primă, a nemuritorilor. Titanul acesta era și el, în mod ciudat legat cu lumina, în toate versiunile mitului lăsate de Antichitate, unde fie că întruchipa Soarele însuși, fie că dădea naștere, prin soția sa, Thea, lui Helios, Selenei și Aurorei (Eos), adică principalelor izvoare cerești luminoase. În eternitatea celestă și terestră la care participă prin nașterea din Cer și Pămînt (Uranos și Gea), Hyperion devine un erou al echilibrului precar între latura lui de lumină uranică și cea de întuneric instinctual, teluric, pămîntesc. Titanul care stăpînea izvoarele luminii putea cădea sau se putea înălța, după

cum lăsa să prevaleze în el un aspect sau altul al dublei sale naturi. Incertitudinea unui echilibru nestabil lasă întotdeauna gînditorilor și poeților loc pentru introducerea dimensiunii luptei, expresie a libertății interioare a eroului care-și împlinește destinul zăgăzuit de necesitatea naturii sale în toate ipostazele. De pildă, Hölderlin, care oferă unei priviri trecătoare doar un nume, Hyperion, dat unui tînăr grec modern luptînd pentru libertatea pămîntului elenic, a conferit eroului său tot ce e mai adînc în semnificația titanului. Personagiul romanului nu poartă din întîmplare un nume, cum nici Diotima nu se numește așa fără legătură cu slăvita preoteasă știutoare de mistere, din opera lui Platon. În *Hyperion*-ul lui Hölderlin se întrupează, într-un erou contemporan, natura titanică a unei făpturi din prima creație, sub influența coroborată a personalităților și învățăturilor lui Fichte și Schiller. Titanică îi păruse poetului ființa filosofului, ca și lupta pentru realizarea îmbinată a eticului și esteticului la dramaturgul estetician. Și lucrarea lui Hyperion, grecul iubitor de libertate și demnitate, capătă o semnificație general umană care transcende destinul individual, prin lupta pentru dobîndirea victoriei asupra naturii inferioare. Între *tierisch* și *göttlich*, eroul trebuie să mențină acel echilibru *menschlich* (poate de sorginte goetheană-schilleriană), dînd curs instinctului de a întruchipa, de a conferi formă, la ceea ce este în noi amorf, după legi și modele originare, unificînd prin rațiune luminoasă ceea ce este diversitate în simțuri, înfrîngînd împotrivirea acestei naturi inferioare. Idealul uman neoclasic la care participă romanticul Hölderlin este întemeiat pe o structură fundamentală hyperionică, pe un dualism funciar în care regăsim parcă, în alte vestminte mitice, apolinicul și dionisiacul.

În viziunea estetizantă a lui John Keats, romanticul englez dintr-a doua generație, *Hyperion* e un poem care realizează imaginea titanului din generația lui Saturn, în preajma căderii acestui părinte al zeilor, detronat de

Zeus. Monumentalul sculptural domină figura strălucitoare a zeului luminii :

„Golden his hair of short Numidian curl.
Regal his shape majestic, a vast shade
In midst of his own brightness, like the bulk
Of Memnon's image at the set of sun."

Anii lucrării poemului despre Hyperion al lui Eminescu sînt mulți, neobișnuiți de mulți, cum sînt aceia închinați îndeobște operelor fundamentale de către artiști. Eminescu a dat într-o primă versiune la iveală un poem cu strofe ample în versuri albe, foarte apropiat ca tratare de basmul lui Kunisch și intitulat chiar ca acela, *Fata în grădina de aur*. Dimitrie Caracostea a închinat, la vremea sa, un studiu foarte întins raporturilor dintre *Fata în grădina de aur* și *Luceafărul*, în cartea *Creativitatea eminesciană*.

Eroul primului poem era un zmeu care suferea din pricina iubirii neîmpărtășite și se răzbuna pe rivalul său. Oarecari frumuseți descriptive se puteau găsi ici-colo în poem, dar conturul general al acțiunii și eroilor nu ieșea din obișnuit.

Dar cu vremea, în cursul celor zece ani, datele vechiului poem maturează în mintea creatoare a artistului, îmbogățindu-se cu sensuri și imagini care le transformă aproape pînă la nerecunoaștere. Ele intră și cristalizează în universul global al operei tîrzii eminesciene, în care, pe vechea viziune a poetului asupra lumii exprimată în contraste violente, exterioare, se așază o nouă viziune, sublimată, în care contrastele se ordonează din ce în ce mai mult în polarități filosofice fundamentale, ca aceea dintre ideal și real, de pildă. Cum vom vedea, *Luceafărul*, în forma lui definitivă, va adăuga încă o polaritate, aceea între sacru și profan, pentru explicarea eroului, a veșnicului erou eminescian, aflat mereu între două lumi, pendulînd dramatic între ele. Pînă acum eroul se aflase pe pămînt, în plin real, și tînjise neîncetat după zone ideale,

după cer, după puteri demiurgice, pe care dorise să le cucerească prin puteri magice ca în *Sărmanul Dionis*. În *Luceafărul*, eroul este o făptură celestă, a lumii prime, atotputernice și atotștiutoare. El îmbracă acum haina mitologică, într-o dublă ipostază, greacă și românească, purtînd două nume care de fapt sînt cele două fețe ale eroului : Luceafărul și Hyperion. Sensul mitologic este învestit aci și cu sens filosofic. Văzut de pe pămînt, eroul apare ca o simplă stea, Luceafărul, steaua care stăpînește destinele oamenilor, „norocul" în termeni eminescieni, și după care, în chip himeric, pot tînji cîteodată dorurile tinerelor fete. Dar această denumire acoperă numai aparența, fenomenul perceptibil pentru pămîntenii neștiutori de taină și veșnicie.

Văzut de sus, din perspectiva absolutului, spre care Eminescu a aspirat cu o irezistibilă putere și cu rezultate poetice uimitoare, Hyperion e o făptură nemuritoare, aparținînd primei creații, asociat într-un anumit fel la facerea lumii. Numele de Hyperion e numele tainic al eroului, știut numai de Demiurg, de Divinitate, care-l strigă în momentul cel mai grav al uitării (și aci e topit în fabulație un alt mit, indian), pentru a-l trezi la realitatea sa esențială.

Ce s-a întîmplat cu eroul și de ce este nevoie să fie strigat pe nume spre a-și aminti de adevărata lui natură ? Cu această făptură care participă la eternitate, se petrece o dramă de existență, posibilă prin fața ei întoarsă spre pămînt. Priveghind asupra muritorilor, tot privind în lumea lor, spre pămînt, începe să se contamineze de trăirile lor, de sentimentele lor, și să tînjească și el după iubire, uitînd de originea-i divină și de misiunea sa care depășește scurtul ceas al pămîntenilor.

Cea de care Luceafărul se îndrăgostește este o fată de împărat, visătoare și melancolică, aspirînd mai sus decît puterile ei. Proiectînd asupra fetei și asupra lumii care o înconjoară privirile și gîndurile ei celeste, el va transfigura întreaga ambianță în care iubita trăiește, învestind-o cu o aură de mari puritați și solemnitate, ca o

înghețată pulbere de stele. Și poemul începe cu iz de epică medievală și de basm :

„A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată
Din rude mari împărătești
O prea frumoasă fată".

Fiind de esență și de natură deosebită, cei doi vor putea comunica „cu greu". Se vor putea întîlni mai cu seamă în somn, în spațiul oniric, unde ființa lui fără trup se poate arăta. Aci puritatea atingerii lui are ceva angelic ori fantomatic, indicînd adîncimea iubirii lui și deosebindu-se de „dorința" ei, prin gravitate și chiar oarecare durere.

Deosebirile se adîncesc pe măsură ce iubirea lui crește. Ea, mereu nedeterminată, atîta vreme cît se află sub singura înrîurire, sub singura atracție a Luceafărului, adică fără nume, fiind doar „frumoasa fată de împărat", este tot mai plină de curiozitate.

Personificînd parcă un alt tip de „etern feminin" decît acela din *Faust* al lui Goethe, acest tip din poemul eminescian nu mai „înalță în tării", ci atrage în contingent. Fiindcă fata cere tot mai mult de la supranaturala făptură, în timp ce Luceafărul dă tot mai mult, gata la orice sacrificiu. Este aici un schimb care, din punct de vedere al altitudinilor, pe el îl coboară, iar pe ea o înalță. Sacrificiile lui succesive făcute pentru împlinirea coborîșului, tot mai anevoios, spre pămînt și materie, tind să-l apropie din ce în ce mai mult de ea. Cele două întrupări ale Luceafărului, dovedind intensificarea pasiunii, sînt însoțite de durere și jertfă, și el spune acoperit : „Din sfera mea venii cu greu...", ca să arate ce suferințe învinge de dragul ei. Pe rînd, în cele două materializări, regăsim două vechi ipostaze ale eroilor sau simbolurilor eminesciene. Una este aceea a îngerului, a voievodului însoțit de simboluri neptunice și culoare albastră :

„Părea un tînăr voievod,
Cu păr de aur moale,
Un vînăt giulgiu se-ncheie nod
Pe umerele goale."

Cealaltă este a demonului, palid, melancolic, născut din noapte și foc solar. Cu mult mai grea a fost întrupa-rea lui, cu mult mai mistuitoare iubirea-i fără saț :

„Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult ș-acuma..."

Dar, confruntată cu puterea mistuitoare a pasiunii din Luceafăr, fata dă înapoi, refuzînd să-l recunoască ase-meni ei, înspăimîntată și atrasă în același timp de ființa lui în care ceva din alt tărîm palpită. Ultima ei cerere este și aceea care dovedește totala-i neînțelegere față de sacrificiul ciudatului, nepămînteanului îndrăgostit. Ea reclamă de la el, cu o dulce inconștiență, abandonarea condiției lui particulare, de nemuritor, pentru dobîndirea calității de muritor care să-l apropie de ea și de limitele ei firești de gîndire și simțire.

Luceafărul acceptă și această nebunească cerere, și, reintrînd în mediul lui firesc, în ceruri, pornește spre centrul universului, spre tronul celui prea înalt, la care are acces ca făptură egală în vechime prin atributul veș-niciei, pentru a implora de la el eliberarea din grelele cătușe ale nemuririi. Călătoria Luceafărului este una din marile pagini ale literaturii universale prin siguranța și concretețea evocării spațiilor celeste. Asemănătoare în unele puncte cu viziunea cosmogonică din *Scrisoarea I*, descripția are o dinamică uimitoare, urmărind traiectoria Luceafărului cu icarice aripi, lineară, rapidă ca gîndul sau ca o stea căzătoare, pe un fundal infinit de corpuri cerești mișcătoare. Și aci haosul e văzut ca o succesiune de văi uriașe, și aci creația care continuă, ca în filosofia gnosti-cilor, este exprimată într-o necontenită geneză de lumini. Mișcarea acestor lumini „ca niște mări" e un flux gran-

dios prin care eroul își croiește drum, purtat de dorul lui nestins pînă la capătul lumii, acolo unde timpul ca și spațiul sînt abolite. Sfîrșitul spațiului e indicat prin lipsa hotarului, iar cel al timpului prin efortul sterp de a ieși din goluri, din văile haosului. Aci nu se mai percepe decît o sete enormă care-l aspiră pe erou, supus acum unei alte voințe decît a sa, cufundîndu-se într-un abis uriaș în care te uiți pe tine ca persoană. De aci comparația cu iubirea cea oarbă. De altfel, cele cîteva comparații din acest fragment ilustrează capacitatea lui Eminescu de a traduce transcendentul în contingent, trădînd vocația lui de filosof, dar și de poet genial, în stare, ca și Dante, să reprezinte în imagini concrete cele nereprezentabile, cele de la hotarul absolutului. Dar absolutul în ipostaza demiurgului nu mai e reprezentabil concret. Luceafărul aterizează brusc în preajmă-i și-și debitează fără înconjur cererea de eliberare din „greul negrei veșnicii", atît de apăsătoare, motivată prin setea de desfacere a ființei sale etern închegate, și de odihnă. Rațiunea adevărată a rugăminții sale nu apare însă. Și părintele veșnic îl strigă acum pe numele cel ascuns, esențial, pentru a-l trezi din uitare :

„Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o'ntreagă lume".

Dialogul dintre cei doi este înalt filosofic, cu sensuri încifrate, esoterice, greu accesibile oamenilor de rînd. Imaginile poetice, deși nu lipsesc, sînt puține la număr și sugerează frînturi de mituri, care creează ambiguitatea necesară (adică multiplele sensuri) a unei discuții între personagii depășind și prin cunoaștere starea pămîntenilor. De fapt demiurgul reface inițierea în adevărurile fundamentale, a celui ce a uitat-o, sau îi dă o lecție de cunoaștere filosofică. Iar ambiguitatea vine din posibilitatea mai multor interpretări a spuselor Demiurgului, care într-un fel schițează un soi de dialectică a naturii cu moartea oamenilor și nașterea altor oameni,

cu apariția unui soare și stingerea altuia, cu alternanțe de nașteri și morți, de morți și nașteri. Dar poate fi vorba și de o teorie indiană a migrației sufletelor care apare și în *Sărmanul Dionis*, și în *Avatarii faraonului Tlà*.

Apoi, amintindu-i de puterile pe care i le poate da la cerere, Demiurgul îl numește pe Hyperion, „cuvîntul meu dintîi", suprapunînd unui personaj al vechii mitologii păgîne ceva din filosofiile grecești mai tîrzii, postcreștine, despre logos. El îi poate da cunoașterea (înțelepciunea), îi poate da puterea orfică („vrei să dau glas acelei guri, / ca dup-a ei cîntare / să se ia munții și păduri / și insulele-n mare ?"), creatoare, sau puterea de stăpînire asupra pămîntului (puterea temporală). Evident, renunțarea la nemurire nu e cu putință, între ei și muritori fiind diferențe de natură, de nedepășit. Și deși Hyperion n-a mărturisit motivul care-l împinsese să ceară eliberarea de nemurire, Demiurgul îl știe și-i răspunde făpturii sale dintîi cu un tablou pămîntesc care să-l vindece de cumplita lui patimă din iubire. Tabloul acesta constituie de fapt încheierea unui șir de întîmplări petrecute pe pămînt în răstimpul călătoriei Luceafărului spre centrul universului. Întîmplările s-au desfășurat într-o lume cu totul alta decît aceea în care Hyperion și Demiurgul dezbăteau destinele muritorilor. Pe planul pămîntesc lucrurile au altă înfățișare decît pe planul ceresc. Din sacru, grav, rece, abstract, coborîm în profan, familiar, jucăuș. Fata de împărat leagă însă cele două planuri, căpătînd și ea, ca și Hyperion, dar în alt fel, două fețe ori două ipostaze. Atunci cînd e atrasă de el și aspiră sprea lumea celor de sus, fata se mișcă, vorbește, gîndește cu o vizibilă elevație, cu o anumită solemnitate a frazelor, vorbelor, gesturilor. Acum ea e înfășurată în magia prezenței lui strălucitoare, sacre. Și nu e numită decît frumoasa fată de împărat. Eforturile ei de a se înălța sînt destul de mari, în ciuda limitelor legate de natura ei pămînteană, neștiutoare. Dar în clipa în care Luceafărul dispare, fata rămîne pradă impulsurilor firii ei pămîntene. Un paj de la curte, Cătălin, îndrăgostit

de ea, izbutește să-i insufle o iubire absolut pămîntească. Și fata răspunde iubirii lui, simțindu-se atrasă de o înrudire firească, deși, e adevărat, va rămîne undeva în sufletul ei o urmă de regret după ceea ce fusese inegalabila pasiune a Luceafărului. Pentru a desemna înrudirea dintre cei doi pămînteni sub raportul naturii, poetul le-a dăruit nume omonime. Acum, decăzînd din prima ei stare, fata de împărat va deveni, simplu, Cătălina. Și totul se schimbă, de la personagii care capătă acum atribute omenești (Cătălin e „viclean copil de casă" și îndeplinește la curte modesta funcție de paharnic) pînă la stilul iubirii și pînă la limbaj. Ceea ce Cătălin o învață pe Cătălina este o *ars amatoria*, de o senzualitate ușoară, prin care, în cele din urmă, o cucerește. Iar limbajul e unul prin excelență familiar, plin de expresii populare ori colocviale, de diminutive („măre", „bătu-l-ar vina", „cu obrăjori ca doi bujori", „mai nu vrea, mai se lasă" etc.), sugerînd o atmosferă profană, nu lipsită de oarecare farmec.

Iar tabloul final la care Hyperion și Demiurgul asistă de sus și în care Cătălina rostește pentru ultima oară invocația către Luceafăr, leit-motivul încercării de apropiere între cele două lumi, chemarea iubirii pentru cel de sus, este plin de elementele liricei eminesciene de tinerețe.

Acum Hyperion a înțeles opoziția ireductibilă dintre cele două lumi, cea veșnică a spiritului, a creației, a cunoașterii absolute, și cea neștiutoare, măruntă și trecătoare a pămîntenilor supuși destinului. Și cuvintele care rostesc conștiința acestei condiții diferite, răsună superior și îndurerat :

„Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece".

Esența lui redescoperită prin lecția de cunoaștere făcută de Demiurg, esență îndrăgostită de eternitate și cunoaștere absolută, dar atît de rece și însinguratã, regretă aparențele fragile ale vieții omenești, atrasă de forme și iluzii, dar atît de caldă și dătătoare de fericire chiar dacă numai pentru o clipă. Mîngîierea prin filosofie a geniului, care nu va cunoaște moartea dar nici fericirea măruntă a oamenilor, se încarcă greu, cu regretele nespuse ale iubirii netrăite.

În *Luceafărul*, ca în orice mare operă poetică a lumii, ideile și sensurile exprimate simbolic sînt multiple, discernabile dintr-o realizare estetică de simplități și expresivitate supremă din care a dispărut orice încărcătură stilistică. Cuvîntul nud recapătă valorile esențiale și spusa poetică devine adevăr și cunoaștere. Sinteză epică, dramatică, lirică și filosofică, *Luceafărul* încheie, chivot tainic cu multe chei, grandioasa operă eminesciană.

Scanned with OKEN Scanner

EVOLUȚIA UNOR MIJLOACE POETICE ÎN LIRICA EMINESCIANĂ

Sara pe deal concretizează, inegalabil în lirica tinereții, mijloacele unui poet al sensibilității. Universul operei eminesciene e populat de frumuseți și minuni, e un tărîm de magică plenitudine ; ca în folclor, scînteind de ape și lună, răsunînd de vrajă de izvoare și căderi de flori. Iubirea e puterea care creează și leagă elementele lumii sensibile, care le mișcă, într-o nesfîrșită țesere de traiectorii, ca într-un dans în care cele ale pămîntului și ale cerului se întîlnesc, dans sugerat de calmul și armoniosul ritm al coriambului. Eroul trăiește emoția întîlnirii apropiate, într-o forfotă de percepții și senzații, al căror centru este iubita, în jurul căreia parcă toate gravitează. Determinările apar încă din primul vers, neobișnuit de concentrate, referitoare la timp, spațiu și atmosferă :

„*Sara, pe deal,* buciumul sună *cu jale*..."

Momentul este acela al înserării ; locul este, în chip expresiv, o proeminență, dealul, care va izbuti să devină o insulă izolată a iubirii, dominînd lumea ; sunetul de bucium adaogă acestui spațiu mioritic o atmosferă specifică, dar în care *cu jale* nu are sensul de *trist,* ci de *plin de dor* în ipostaza dulcei, dureroasei și neliniștitei așteptări (ca în *dulce jele*, altă sintagmă eminesciană tipică).

Descripția se desfășoară mai departe, cu mișcări continui, întretăiate, sugerate de un prezent menținut în patru strofe și jumătate din cele șase ale poeziei. Mișcării ascendente a turmelor îi vine în întîmpinare cea descendentă a stelelor :

„Turmele-l urc, stele le scapăr în cale".

Mișcare este și în țîșnetul apelor „clar izvorînd în fîntîne", și tot ascendentă. Totul ajută sugestiei locului înalt pe care se află iubita, sub un salcîm, ca un fel de centru al acestei lumi, cu care culminează strofa întîi, în versul ultim, proferat brusc, în plină descripție :

„Sub un salcîm, dragă, m-aștepți tu pe mine".

Strofa a doua se referă toată la acest punct fix, raportat acum la cer și comunicînd cu el. În același prezent și în aceeași neîntreruptă mișcare,

„Luna pe cer trece așa *sfîntă* și *clară*..."

Cele două epitete (*clar* se repetă aci ca în strofa întîi) înalță peisajul celest în puritate și transparență, pregătind o ascunsă comparație pentru înnoita adresare la persoana a II-a,

„Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară",

unde se poate iar discerne o traiectorie, aceea a privirii iubitei către cer.

Din nou descripție :

„Stelele nasc umezi pe bolta senină".

Dar vechea convenție, care de la Dante și de mult mai înainte alătura ochii iubitei cu stelele, trădează confuzia voită între iubită și corpurile cerești. Cu atît mai

Scanned with OKEN Scanner

mult cu cît licența poetică din „stelele... umezi“ ne fac să raportăm imediat epitetul la substantivul cu care pare să se acorde prin gen, la *ochi*.

Al patrulea vers, din nou despre iubită :

„Pieptul de dor, *fruntea* de gînduri ți-e plină“

ne-ar putea trimite din nou, printr-o altă convenție romantică ce alătura *luna* — *frunții*, spre primul vers cu „*Luna* pe cer...“ Alternanța ni se pare într-adevăr semnificativă. Iar bogăția de epitete (șase în trei versuri, lucru rar la Eminescu) încearcă o determinare mai exactă, mai așezată a centrului, înconjurîndu-l cu o încărcătură statică, dîndu-i fixitate în vălmășagul de mișcări și de stări.

Într-adevăr strofa a treia are, prin contrast, multă dinamică și sunet. Panorama vastă a cerului oferă o luptă între umbre și lumini, între nouri și raze :

„Nourii curg, raze-a lor șiruri despică“.

Și brusc, perspectiva se schimbă, îndreptată acum spre vale, spre sat. Un singur epitet sugerează vechimea locului, a așezării, pus lîngă „streșine“ :

„Streșine *vechi* casele-n lună ridică“.

Mișcare e și aci, mai atenuată, înlocuită treptat prin sonuri :

„Scîrțîie-n vînt cumpăna de la fîntînă
Valea-i în fum, fluiere murmură-n stînă.“

Urmează mișcarea lentă introdusă de oamenii care :

„...cu coasa-n spinare
Vin de la cîmp...“

De aci începe pregătirea scurtă, foarte intensă, pentru apariția eroului liric aflat între vale și deal, între sat și mult dorita oră de întîlnire cu iubita. Pînă acum, el auzise, în simultaneitate, ecourile sonore ale tuturor locurilor. Acum o gradație se produce, cu elemente care anunță o stare paroxistică de așteptare și combustie. Spațiul se umple cu unde sonore :

„...toaca răsună mai tare
Clopotul *vechi* împle cu glasul lui sara".

Vechi apare, din nou, asociat cu un element de spiritualitate de data aceasta, cu efect intensificat de forma *împle*, ca și cu forma *sara*. Și imediat o propoziție declarativă de echivalență calorică-sonoră pentru starea afectivă a eroului :

„Sufletul meu arde-n iubire ca para".

Două exclamații, ca două strigăte pătimașe, anunță graba frenetică a îndrăgostitului pusă contrastant în două versuri construite pe un anumit paralelism sintactic :

„Ah ! în curînd satul în vale-amuțește.
Ah ! în curînd pasu-mi spre tine grăbește."

Două verbe la prezent, contrastante ca sens încheie aceste două versuri, unul de liniștire treptată, altul de mișcare crescîndă. Efectul e de anihilare, într-adevăr fluxul se oprește și devine stare, dăinuire, veșnicie. Făcînd pînă acum spațiul sensibil prin direcțiile variate ale mișcărilor și perspectivelor, Eminescu a izbutit parcă să sugereze timpul vizibil. Așa încît timpul se spațializează și „sentimentul existenței crește enorm" [1].

[1] Baudelaire, citat de G. Poulet în *Les métamorphoses du cercle, Plon, 1961.*

Prin contrast, oprirea fluxului generează o forță enormă de expansiune. Din lumină și sunet trecem în valori statuare. Iar semnul exterior al scoaterii din flux și al proiectării în stare este timpul viitor :

„Lîngă salcîm *sta-vom* noi noaptea întreagă,
Ore întregi *spune-ți-voi* cît îmi ești dragă".

Noaptea întreagă, ore întregi indică apariția dorinței de permanență.

Grupul statuar se structurează, proiectat sus, în puritate și arhaitate :

„Ne-om răzima capetele unul de altul
Și surîzînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcîm..."

Revenind a treia oară, *vechi* capătă semnificații de cuvînt-cheie care poartă înapoi spre straturile cele mai vechi ale naturii. Îndrăgostitul iese din durată, reintră în arhaitate, și aspiră spre vecinicia refăcută prin iubire. Spre deosebire de alte finaluri ale altor poeme de iubire în care fluxul prea puternic ducea spre o disoluție a forțelor vii [1] (ca la Lamartine, Nerval, Poe, Baudelaire), în *Sara pe deal* statuarizarea proiectată într-un viitor mental ferește tocmai de disoluție, printr-o unificare a multiplicității, a varietății și o trecere în planul oniric.

Pe măsură ce poetul se maturizează, se schimbă în structura lui interioară, apar modificări în viziunea poetică și în mijloacele de expresie. De la expresia abundentă care însoțea percepția vie a lumii exterioare, se trece la cea de reducții, de procedee minus a maturității. Și pentru că există oarecare similitudini exterioare între *Sara pe deal* și *Peste vîrfuri*, ne vom opri și asupra acestei mult discutate poezii de trei strofe în care toate se adîncesc și orice discursivitate dispare. Strofa întîi cu-

[1] G. Poulet, *op. cit.*, p. 413.

prinde cîteva elemente aparent înrudite cu cele din aceeași strofă întîi din *Sara pe deal*. Sînt indicații despre un anumit loc înalt : *Peste vîrfuri*. Timpul pare a fi subînțeles din trecerea lunii pe cer, iar atmosfera găsește o echivalență aproape completă cu „buciumul sună cu jale". E vorba de „Melancolic, cornul sună", vers care încheie strofa.

Dar privite mai de aproape, lucrurile capătă alte înțelesuri. Încă din primul vers : „Peste vîrfuri trece lună", nedeterminarea gramaticală a substantivului depărtează inaccesibil înălțimea, întărită și de *peste*, făcînd imposibilă orice determinare. Sîntem departe de *luna pe cer trece-așa sfîntă și clară* din poezia de tinerețe, unde totul era mișcare, precizie, determinare.

Din spațiul cel nou au dispărut prezențele vii, mișcările au slăbit, s-au încetinit :

„Codru-și bate frunza lin".

Depărtarea se sugerează și în orizontal, prin obstacole între sunetul anunțat în ultimul vers și cel care ascultă :

„Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună".

Mișcările ușoare, abia perceptibile, ale primei strofe, fac o atmosferă rece, calmă, imobilă, de așteptare, în care sunetul cornului răsună de departe. Verbul la sfîrșit, *sună*, anunță o ciudată continuare în strofa următoare, continuare care nu e de umplere, ci de golire, de absorbire. Strofa n-are nici un verb predicativ, ci numai adverbe, la comparativ, repetate, cu un efect incantatoriu, în descrescendo, rar întîlnit :

„Mai departe, mai departe
Mai încet, tot mai încet..."

Scanned with OKEN Scanner

Golirea gradată a spațiului se produce pe calea amortizării sunetelor și e completă : lucrurile se retrag, contururile pălesc. Și apariția eroului nu mai are nimic material, fizic, în consonanță perfectă cu restul :

„Sufletu-mi *nemîngîiet*
Îndulcind cu dor de moarte".

Centrul poeziei e aci, în atingerea esenței. Epitetul, unul singur în această strofă, exprimă o stare ireversibilă care nu se poate rezolva decît în așteptarea morții, dulce prin contrastul cu durerea concentrată a sufletului gol, moarte evocată de corn.

Interogațiile murmurate ale ultimei strofe cresc suspensa :

„De ce taci cînd, fermecată,
Inima spre tine-ntorn ?"

Inversiunea operată în sintagma *fermecată, inima* pune un accent neobișnuit de puternic pe întoarcerea sufletului, pe atracția irezistibilă spre sunet, magic operată.

Iar a doua interogație cu care se trece la timpul viitor, ca și în *Sara pe deal*, ne transportă și aci într-altă dimensiune, într-alt mod, dar nu unul statuar, imobil, ci unul fluid muzical, hrănit și de neliniștea incertitudinii aninată în adverbul de timp nedeterminat :

„Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine *vreodată* ?"

Este evidentă deosebirea funciară dintre cele două poezii care vorbesc despre două etape ale unei creații, și despre două modalități artistice, dacă nu cumva chiar despre două viziuni. Poet al spațiului, Eminescu îl sensibiliza prin atîtea direcții ale mișcării, prin prezențe, prin varietate de perspective, în opera tinereții pornită din iubire și aspirînd spre iubire, centrul și ordonatorul

lumii. Poet al spațiului și în opera maturității, Eminescu, însuflețit însă de dorința stingerii, în solitudine, izbutește să-l transforme în spațiu interior, proiectîndu-l spre adîncimi abisale, spre straturile ultime ale ființei. De la mijloacele redundanței juvenile poetul ajunge la concizia și simplitățile aproape geometrice ale maturității în care transparența expresiei se asociază cu cea mai mare densitate semantică, anunțînd atingerea acelei perfecțiuni după care tînjise toată viața, considerînd-o ultima treaptă a clasicității și care a deschis căi neașteptate poeziei românești moderne.

Scanned with OKEN Scanner

EMINESCU ȘI HÖLDERLIN

Între poetul român și poetul german de pe malurile Neckarului nu sînt numai analogii de destin exterior, ca nestatornicia ori nesiguranța amară a existenței, ca sfîrșitul destul de timpuriu al carierei poetice (după 30 de ani) sau nebunia care i-a lovit în plină tinerețe și putere creatoare, ca neîmplinirea iubirii și cîte altele. Îi leagă, adevărat, aceeași soartă tristă a romanticilor nefericiți și atît de puri, dar și distanțarea nobilă de propria condiție dramatică, îi leagă aspirația ontologică spre absolut, spre perfecțiune, căutarea neîncetată de esențe, exprimată într-o neîncetată tînjire după valorile clasicității. Îi leagă dorința de resacralizare a verbului, de refacere a miturilor vechi, de neasemuit preț pentru gîndirea poetică. Amîndurora le-au căzut sorții solitudinii fără leac. Între albele versuri ale lui Hölderlin, spuse ca o liniște, ca un recules soliloc, cu jumătate de glas, cu o înfiorată imobilitate, într-un „Ich aber bin allein...“ *(Die Titanen)*, peste viziunea libertății popoarelor căpătată prin revoluția franceză, peste cîntecul beat despre idealurile umanității învățate de la Schiller și Kant, peste imaginile de apocalips alexandrin din *Patmos*, dureroasa mărturisire a unei singurătăți absolute este neîncetată, ca un vaier fin, transparent. Între creștinism și păgînism, ca în *Brot und Wein*, între romantism și clasicism, între revoluție și întoarcerea spre antichitate, Hölderlin se arată la stranii încrucișări de drumuri, ca și Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

Amîndurora le-a fost hărăzită cunoașterea superioară, absolută, plătită întotdeauna cu jertfă și suferință, și nu cu bucuria comună, caldă, neștiutoare, a oamenilor de rînd. Aspirînd spre soarta nemuritorilor din Olimp și invidiind în același timp mărunțele bucurii ale muritorilor, poetul german spunea, cu aceeași detașată tristețe: „Zu wiseen wenig, aber der Freude viel / ist Sterblichen gegeben...“ (Puține spre știință, spre bucurie multe / Datu-s-au muritorilor...). De altfel, una din cele mai calde exegeze heideggeriene la Hölderlin este făcută sub semnul acestui vers caracteristic.

Soarta titanilor, grandioasă și amară, le-a fost dată și amîndoi poeții au înțeles-o integral cu toată sarcina de durere și de realizare superioară, în intelect și spirit, pe care o presupunea. Titanul apare, de aceea, și la Hölderlin, apare și la Eminescu, în împrejurări stilistice deosebite. Și nu este doar un simplu motiv ținînd de o anumită orientare neo-clasică la poetul german sau de *Sturm und Drang*, de debut, la poetul român.

Titanul este folosit de cei doi poeți deopotrivă, cu implicații de mit și Hyperion pare în chip deosebit expresiv la Hölderlin, ca și la Eminescu. Nu e deci de mirare că romanul *Hyperion*, început la Tübingen în 1792, rămîne opera cea mai cuprinzătoare, de confesiune adîncă, a germanului, iar *Luceafărul*, poemul despre Hyperion, culmea creației eminesciene.

În mitologia grecească, Hyperion era o ființă aparținînd neamului titanilor, deci primei creații. Fiu al cerului (Uranos) și al Pămîntului (Gy), frate cu Cronos (Saturn) și Japet, el s-a unit cu Theia și au dat naștere soarelui și lunei și aurorii (Helios, Selene, Eos). Într-un mit pelasgic, Hyperion stăpînea soarele, așa după cum ceilalți titani dominau planetele atribuite lor de părinții divini. Variantele mitului sînt destule, dar cei doi poeți au luat din el ceea ce-l unifică, dîndu-i o semnificație fundamentală, de personalitate desăvîrșită, aspirînd titanic spre putere și omniscientă. Doi poeți filosofi au ales mitul și mai ales doi care au pornit de la Kant, deși la unul Platon

a dobîndit treptat preeminența, înseninînd durerile, iar la celălalt, Schopenhauer a adăugat aluviunile lui de amărăciune, umbrind cu suferință jertfa, și resemnarea.

Hölderlin credea într-o nouă umanitate, eroică, produs al naturii, asemănătoare cu titanii, ființe divine, numite și copii ai luminii. De aceea îl vedea pe Fichte însuși ca pe un titan al gîndirii, iar pe Susette Gontard, Diotima poeziei lui, ca pe un copil al soarelui (Sonnenkind) care-l putea reconcilia cu viața. De aceea, atracția Diotimei înseamnă amiază dreaptă, în eternul crepuscul (*Dämmerung*, fiind un cuvînt-cheie în lirica lui Hölderlin) al sufletului eroului. La Hölderlin, mitul Hyperion înseamnă demiurgica sete a creatorului spre ființele divine, spre copiii luminii, aspirația după *ewige Klarheit* (lumina veșnică), după înflorirea veșnică a spiritului nemuritorilor, ca în *Hyperions Schicksaalslied* (Cîntecul de soartă al lui Hyperion). Adică însetat de soare, fiindcă Hyperion la Hölderlin se definește ca mit solar, și de eternitate ; însetat poate de lumina necreată, eroul aspiră spre atributele fundamentale ale mitului. Lumea solară a Mediteranei, a Greciei luptătoare, aspirînd spre libertate, devine cadrul potrivit al acțiunii interioare a eroului desfășurate în umbra idealurilor.

La Eminescu, eroul întrupează aspirația celor de sus, a titanilor, spre lume, spre iubire și soartă, tînjind după trecător și finit, apăsați de veșnicie și dorind eliberarea de ea. El se suprapune mitului pînă la confuzie, cu toată puterea lui de comunicare și ambiguitate. Poet selenar, romanticul român nu-l scoate pe erou din lumea lui uranică, ci-l topește în zonele contrastante ale clar-obscurului, îl întrupează din neptunic, făcîndu-l concret și totuși inconsistent, între pămînt și cer, cu adîncimi abisale. Relegat în zone de umbră, Hyperion iese greu în lumina creată, în lumea muritorilor. Și cele două fețe ale eroului, joc filosofic și estetic, ilustrează ideea kantiană, a existenței *fenomenului*, aparență, și a *nûmenului*, esență, în obiectele cunoașterii. Cu numele Hyperion, cu esența ființei sale, eroul trăiește în absolut, în lumea logosului, lumea orfică, a puterii, a cunoașterii integrale, a creației demiurgice la

care Divinitatea îl asociază. Cu fața sa de aparență, cea întoarsă spre pămînt, numită de pămînteni Luceafăr, eroul intră în jocul atracțiilor iluzorii constituit de viața muritorilor, și în perspectiva finitului, a soartei și sufe-rinței.

La Hyperionul lui Hölderlin, natura eroică tindea să lucreze în integralitate, realizîndu-se în acțiune, în iubire și prietenie, dar se vede aruncată înapoi, în propria gîn-dire și creativitate. Participînd la luptele pentru libertate ale grecilor, eroul se vede despărțit de prieten și iubită, de Alabanda și Diotima care vor pieri prin intervenția soartei.

La Eminescu, sistemul de relații umane are o mare claritate și o pondere deosebită. Iubirea intră în conflict cu interdicția aruncată de *tată*, autoritatea supremă a lumii, și se rezolvă într-un fel paradoxal, tragic, dar fără cădere, ca un catharsis împiedicat de acceptarea jertfei din rațiuni superioare de cunoaștere. Adică Hyperion în siste-mul de relații agravat de atracția pernicioasă a iubirii pămîntești exercitată asupra unei ființe divine, e un înger oprit de la cădere prin lecția de cunoaștere oferită de demiurg. Aci nu mai sîntem în fața unui conflict romantic cu lumea și ordinea stabilită, ci cu natura lucrurilor în-seși. Aci interdicția îl scoate pe erou din iluzie și el se supune, cu conștiința că acesta este adevărul, deși renun-țarea e colorată cu resemnată durere și regret omenesc după trecător și iluzoriu. Infinitul, eternul din Hyperion, se simte atras de finit prin frumusețe, divinul din el atras în timp de iubire.

La Hölderlin, după eșuarea acțiunii concrete, rămîne totuși elogiul valorii de acțiune în sine, în vreme ce la Eminescu totul exaltă valoarea cunoașterii.

Hyperionul german rămîne fără nădejdi, negînd viața comună de care se desparte, retranșîndu-se ca un sihas-tru în natură, singura consolatoare cînd aspirația spre fericire s-a dovedit vană. Uniunea aceasta cu natura are în spate despărțirea de oameni și prăbușirea idealului, dar aduce inimii liniștea. Fiindcă natura e cea „was

besteht, was fortlebt unter tausend veränderten Gestalten, was war und ist und sein wird", cea care dăinuie, care persistă în mii de fețe diferite, cea care a fost, este și va fi [1].

Dilthey vede însă mai departe în Hyperion, înălțarea pe planul unei viitoare creativități superioare, anunțate de vorbele Diotimei : „die dichterischen Tage keimen dir schon" [2] (zilele de poezie și încolțesc).

Aci s-ar descoperi o dezlegare oarecum analoagă aceleia din *Luceafărul*, tot implicită, în sensul continuării acțiunii, ca un cîștig în spirit, pe planul cunoașterii și creației. După suferință, eroii se întorc în sine și se înalță spre recunoașterea și acceptarea misiunii lor. Lupta s-a sfîrșit, Hyperionul lui Hölderlin privește înapoi, reintegrat în unitatea naturii, cel eminescian reintegrat primei creații, divinului, absolutului, sacrului. Eroii au vorbit despre destinele interioare ale creatorilor lor, în structuri deosebite estetice, într-un roman în care construcția lipsește, mișcarea afectivă a ideilor rămînînd liberă, strunită numai de ritmul vorbirii specifice hölderliniene ; într-un poem epic și liric de o nuditate și o simplitate estetică rară, în care toate sensurile și nuanțele flutură în jurul unor cristale perfecte. În amîndouă operele răsună însă timbrul marii poezii, acela al vocii venind de departe, din străfunduri, și percepute numai cu auzul interior, revelînd semnificații tot mai adînci pe măsura trecerii timpului.

[1] W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Teubner, Leipzig-Berlin, 1916, p. 374.

[2] *Ibidem*, p. 405.

EMINESCU
ÎN ROMANTISMUL EUROPEAN

Cu Eminescu apare în literatura europeană ultimul mare poet romantic, păstrînd în existența și opera sa conturul caracteristic al dramei artiștilor romantici. Năzuind necontenit spre un plan de viață superior etic și artistic, căutînd cu patos adevărul și refuzînd consecvent compromisul, Eminescu s-a aflat în permanent conflict cu lumea vremii sale din pricina neconformismului, a sincerității în faptele de viață, și a înălțimii de gîndire, dublată de o serie de cunoaștere absolută.

Tinerețea lui, alimentată de amintirile de la 48 ale profesorului celui mai drag, Aron Pumnul, este aceea a unui fost pașoptist înflăcărat, trăind cu intensitate unele momente de dinamică socială remarcabilă pe plan european, Risorgimento-ul italian în jurul anilor 60, apoi Comuna din Paris, în timpul studenției vieneze. Pasiunea aceasta — răzvrătită, de Sturm und Drang umple toată creația de tinerețe a poetului de la *Horia* și *Andrei Mureșan*, la *Junii corupți*, *Înger și demon*, *Împărat și proletar*, și culminează, cu romanul revoluției de la 48 în Transilvania, *Geniu pustiu*. Acum este pentru Eminescu vremea cultului lui Heliade și al pașoptiștilor în general, așa cum reiese din *Epigonii* și din atîtea alte mărturii, și tot acum se situează și marea lui simpatie pentru ardeleni (de cele mai multe ori latiniști), ca și colaborarea lui la revistele și ziarele ardelene (*Familia*, *Federația*, *Albina*). Această primă fază din gîndirea și

creaţia eminesciană este una de interes preponderent faţă de ideile şi cultura acelor popoare romanice care continuau atunci lupta pentru libertate. Franţa şi Italia, aşa cum arată şi Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească*, erau urmărite cu mare atenţie de tînărul care vedea atunci în Victor Hugo pe „bardul libertăţii" şi care recepta sursele romanice prin romanticii francezi preluaţi de maeştrii români ai lui Eminescu, Alecsandri, Heliade, Bolintineanu. Această fază de formare pro-latinistă, pro-ardeleană, pro-paşoptistă se exprimă, de altfel, şi în *Epigonii*, ripostă la *O cercetare critică* şi, mai ales, la *Observări polemice*, ale lui Titu Maiorescu. Dar înfrîngerea succesivă a revoluţiilor îl duc, treptat, spre ideea imposibilităţii intervenţiei în viaţa socială şi morală, unde crede tot mai puternic că stăpînesc răul şi egoismul atotputernic. Desigur se adaugă la acestea şi greaua povară a dezamăgirilor personale foarte de timpuriu începute, a umilinţelor, a prăbuşirilor tuturor idealurilor, exprimate cu atîta durere în viitoarele *Scrisori*. Întîlnirea cu Schopenhauer, cu filosofia lui, exprimînd un moment de oboseală şi decepţie (şi care nu întîmplător prinsese chiar în Germania abia după 1851), a fost, în aceste împrejurări, hotărîtoare pentru Eminescu. Decepţionismul eminescian apare şi se accentuează sub înrîurirea conjugată a acestor împrejurări care determină în poet o nouă orientare, abandonarea „mitului cultural" care-l întorsese spre Europa, romanitate, progres, revoluţie şi optarea pentru „mitul arhaic", dacism şi medievalism ca vîrste de aur, pentru o atitudine conservatoare. De aici, din coexistenţa acestor două atitudini se naşte una din contradicţiile fundamentale ale personalităţii şi ale operei eminesciene, pendularea lui între paşoptism şi conservatorism.

Trecerea aceasta de la răzvrătirea titanică la conservatorism sau la metafizică se întîlneşte în romantismul european mai cu seamă la prima generaţie de romantici englezi. Mai puţin la Wordsworth, atitudinea e foarte evidentă la Coleridge şi Southey, care de la „pantisocraţie" şi de la admiraţia nestăvilită faţă de revoluţia franceză

din 1789, de la *Căderea Bastiliei* și *Wat Tyler* respectiv, au trecut la filosofia romantică idealistă germană și la reacționarism în politică.

Ceea ce îl deosebește pe Eminescu însă de romanticii englezi este permanența a ceea ce am numi „pasiunea" demofilă chiar după dispariția „pasiunii" revoluționare. Atașamentul său față de popor, dragostea pentru „neamul nevoii", pentru țăran și clasele „pozitive", pe care le vede tot mai oprimate de creșterea capitalismului, durează cît toată viața lui, făcînd, de altfel, substanța continuă a articolelor politice publicate din 1877 în *Timpul*.

Evoluția ideologică, dar mai ales aceea a operei, a modalității creatoare eminesciene se mai poate alătura, în linii generale, și de aceea a lui Schiller și Goethe a căror influență a și suferit-o în mare măsură. Ca și aceste două mari modele ale sale, poetul român a trecut mai întîi printr-o fază de Sturm und Drang, de titanism cu eroi de dimensiuni uriașe, cu forțe în stare să răstoarne lumea, dar în cele din urmă învinși. Cu atmosferă sumbră, cu violențe verbale ca în romantica tenebroasă a lui Heliade ori Hașdeu, opera tinereții lui Eminescu se desfășoară la o temperatură creatoare toridă (simțită mai ales în tensiunea de nevroză din *Geniu pustiu*), cu cascade de comparații și abundență de epitete, cu o acuzată tendință spre hiperbolă, ca în *Junii corupți* ori *Amorul unei marmure*.

În mare, etapa care urmează este împărțită între romantism și neo-clasic. Puternic înrîurit de folclorul românesc și de romantismul german pe care l-a cunoscut foarte bine, Eminescu își limpezește retina poetică, și dă o mare transparență substanței sensibilității sale, în vreme ce expresia capătă inflexiuni din ce în ce mai muzicale. O natură edenică, nu alta decît cea românească magic transfigurată după modelele folclorului, intră în universul său, îmbogățindu-l cu rare prospețimi ale unor planuri spre care năzuiește necontenit. De asemenea folclorul, care lipsise în prima fază a operei, apare acum în ipostaze nenumărate și va rămîne, pînă la sfîrșit, model

al perfecțiunii și garanție a contactului cu izvoarele perene ale geniului popular.

De la *Sărmanul Dionis* la *Luceafărul* apare apoi problematica filosofică a condiției umane și a condiției geniului, în special, implicată în interpretarea romantică a unor mituri (Lucifer, Hyperion), în care soluția e dată de consolarea prin cunoaștere absolută, ce în tinerețe e însoțită de iubire, iar spre sfîrșit se dispensează, cu cîtă suferință însă, de ea. Pe măsură ce înaintează spre maturitate, Eminescu e tot mai stăpînit de ideea perfecțiunii clasice exprimată nu numai în articole — dar chiar în poezie. „Ochiul lumii cei antice" însemna pentru el desăvîrșirea și nu fără semnificații de idei se arată traducerile destul de numeroase realizate acum din Horațiu și alții. De altfel Homer a fost totdeauna pentru poetul român (ca și Kalidasa și Shakespeare) unul dintre idealurile de atins, unul din aceia pe care i-a pus mai presus de oricine.

Ultimele lui opere exprimă într-adevăr năzuința spre clasicitate, atît prin încercarea de obiectivare a suferințelor condiției personale, prin temperarea violențelor romantice, care se realizează deopotrivă sub înrîurirea modelelor clasice și sub aceea a folclorului, considerat de Eminescu drept un izvor clasic prin excelență. *Oda în metru antic* ni se pare a fi cel mai caracteristic exemplu de îmbinare a unui motiv romantic cu o tratare evident clasicizantă. Singur între cer și pămînt, eroul înfășurat în byroniana mantie, își cadențează durerea în strict măsuratele versuri ale strofei safice și folosește comparații cu personagii din mitologia greacă. De asemenea, forma sentențioasă, aforistică a fiecărui vers din *Glossa*, ca și folosirea persoanei a doua în exprimarea culmilor suferinței înfățișează o stranie îmbinare de atitudini și modalități de creație, ducînd la un efect estetic rar. La fel, între romantic și neo-clasic, se așază și *Luceafărul*.

Opera eminesciană se situează, în ansamblul ei, printre cele mai tipice ale romantismului european. Ea s-a născut dintr-o atitudine caracteristică pentru romantism,

Scanned with OKEN Scanner

dintr-o dimensiune a acestui spirit : năzuința absolută către stăpînirea demiurgică a lumii. De aici impulsul spre răsturnarea și refacerea lumii, în tinerețea sa titanică ori demonică, apoi în plină maturitate, spre stăpînirea lumii prin cunoașterea filosofică, prin cunoașterea absolută.

Dorind să refacă lumea, ca toți romanticii, pe alte temelii decît acelea ale unei gîndiri și fantezii filistine convenționale, el a conceput modele de viață inegalabile în frumusețe și puritate, în spații și timpi în care oamenii să-și regăsească fericirea pierdută pe care „mitele albastre“ o mai păstrau doar în amintire.

Ajutat de un geniu dintre cele mai fecunde și de o întinsă cultură, Eminescu și-a constituit o viziune despre lume, profund originală, care-l reunește cu creatorii romantici, singularizîndu-l în același timp în rîndurile lor. Răsturnînd legile obiective ale lumii pe dimensiuni cosmice, el s-a adresat folclorului și miturilor străvechi și a edificat un univers propriu care trăiește în fiecare fragment al operei sale, antumă ori postumă.

De la cosmogonie la apocalipsă, de la începuturile lumii la sfîrșitul ei, poetul a urmărit numeroase ipostaze ale vieții în mai toate elementele. Cerul și marea, ca sorginți fundamentale ale vieții au fost cel mai statornic exploatate. Astrele i-au fost la îndemînă în îndrăznețele zboruri cosmice pe care le-a întreprins mai adînc înspre străfundurile creației, fiindcă a explorat, cu „închipuire uriașească“ spațiile intersiderale, a măsurat distanțele, einsteinian, în ani lumină (*La steaua*), s-a cufundat cu Hyperion în galaxii și a ajuns în preajma centrului activ al universului, însetat, cum era, de absolut (*Sărmanul Dionis, Scrisoarea I, Luceafărul*). Cu Magul călător în stele sau cu Dan a poposit pe aștri. Eminescu n-a fost fascinat, ca toți romanticii, numai de nocturna, strania lucire a lunii, ci el a dorit să elibereze, pe această planetă neexplorată încă, forțele demiurgice ale geniului. Și *Sărmanul Dionis*, ca nuvelă fantastică, înseamnă în romantismul european o nouă tratare a mitului luciferic,

cu căutări și rezolvări specifice geniului eminescian. Poetul a edificat lumi noi în lună, încercînd să compenseze neperfecțiunea aceleia singure cunoscute pînă atunci în care trăia, prin sporirea numărului sorilor și luceferilor din univers, prin refacerea unei naturi luxuriante, paradisiace, în care genialul mag se refugia împreună doar cu iubita lui.

Împins de aceeași sete de perfecțiune, a împărțit lumea în două : într-o zonă a făpturilor eterne cu care-l familiarizase o filosofie neo-platonică ori gnostică sau poate miturile și tradițiile cărților populare atît de bine-cunoscute de el [1], și într-alta a bieților muritori, a ființelor cu triste trecătoare, a acelora care doar au „stele cu noroc și prigoniri de soarte". A năzuit cu putere către cea dintîi în vremea temerarei lui tinereți, cercetînd cauzele prime, încercînd să le smulgă tainele, realizînd uriașe sinteze pe temelii de istorie și spiritualitate românească (pornind de la filosofia dacică, presupusă a se înrudi cu cea indică, și pînă la neo-platonism și gnoză, cum spuneam mai sus). S-a mărturisit înfrînt în vremea maturității cînd a suferit, ca toți cei din „cercul strîmt", dar s-a consolat cu cunoașterea filosofică.

Ca orice mare poet, pe urmele lui Shakespeare în speță, a făcut un mare loc timpului în opera lui. Pe măsura celor două lumi, el a lăsat să curgă două timpuri : un timp cosmic, corelat cu creația, continuă, și unul pe măsura muritorilor. Trecerea macrotimpului nu afectează viața cea mare, a celor veșnici, aflați într-un plan din care lipsesc vicisitudinile. Dar pentru ceea ce este muritor, timpul înseamnă sursa cea dintîi a dramei. Și pe măsură ce înaintează în vîrstă, Eminescu acordă tot mai mare loc meditației asupra timpului, care capătă un timbru cu totul specific în romantismul european. Nu e vorba numai de un adînc sentiment al ireversibilului, ca în *Trecut-au anii :*

[1] Vezi cartea Rosei del Conte, *Eminescu o dell' assoluto*, Modena, 1961.

„Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și niciodată n-or să vie iară
Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mișcară
Povești și doine, ghicitori, leresuri

Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nțelese, pline de-nțelesuri —
Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri
O, ceas al tainei, asfințit de sară.

Să smulg un sunet din trecutul vieții
Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri
Cu mîna mea în van pe liră lunec ;

Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec !“

Distanța enormă între copilărie și vremea pierderii copilăriei, măsurată în timp, e copleșitoare pentru eroul liric, care îl simte și aci, ca pretutindeni în poezia maturității, ca pe o stihie sumbră. Timpul face să dispară în el și fiorul tainei mari cosmice, resimțit de obicei în amurg. Un profund sentiment de încremenire, de izolare, de întunecare te cuprinde la lectura acestor versuri dintre care cel puțin trei sînt geniale.

Și mereu izolarea, însingurarea la care contribuie deopotrivă curgerea timpului și pierderea dragostei, răsună cu tristețe în *Din valurile vremii*, unde cei care s-au iubit se pierd ca niște rătăcite monade, fără comunicare, în talazurile uriașe, necruțătoare ale aceluiași timp, resimțit pretutindeni cu o acuitate sfîșietoare. Dar uneori o încercare de ieșire din timp, ca de pildă aceea din *Pe lîngă plopii fără soț*, prin conștiința perenității geniului, sugerează existența și a unei alte dimensiuni care este veșnicia și cu care confruntată, existanța în timp apare mai dureroasă și mai iluzorie.

De altfel, atitudinea lui Eminescu față de timp, filosofic vorbind, este deosebită după cum o urmărim în vremea primei tinereți ori a maturității dezamăgite. Înverșunat împotriva timpului ca toți romanticii care au folosit practicile și perspectivele cele mai variate pentru a-l înfrînge (de la rădăcina de mătrăgună la metempsihoză), el a vrut, ca și romanticii germani, ca Hoffmann ori Novalis, să-l desființeze în efectele lui nefaste asupra omului. Astfel a utilizat și el practicile magice (frecvența *magului* în opera lui Eminescu fiind încă o dovadă a aspirațiilor sale demiurgice, ca în *Sărmanul Dionis*, *Povestea magului călător în stele*, *Strigoii*), ca și ideea antică a metempsihozei care-i îngăduia plimbarea nestingherită pe dimensiunile timpului, astfel învins *(Avatarii faraonului Tlà*, *Sărmanul Dionis)*.

Pe de altă parte, mai tîrziu, cînd îndrăznelile de tînăr demiurg au încetat, el a încercat să nege timpul, arătînd în poezia lui că dimensiunile trecutului și viitorului sînt doar iluzorii și că toată existența se petrece într-un prezent continuu *(Cu mîine zilele-ți adaogi)*. Filosofia budistă, cea neo-platonică, apoi Kant, filosofia romantică germană de la Fichte și Schelling la Schopenhauer, i-au dat pe rînd satisfacția urmăririi unor construcții dificile și savante pe care el le-a exprimat în versuri, într-o sinteză de gîndire personală, grea de sensuri și idei. În așa măsură este Eminescu în primul rînd un poet gînditor, un poet de idei, încît nici ipostaza folclorică a liricii sale, nici cea erotică (totuși atît de preponderentă în cadrul general al operei) nu sînt lipsite de pecetea gîndirii, a semnificației filosofice.

Folclorul a fost zona întîlnirii permanente dintre poet și poporul său și în care Eminescu s-a mișcat fără întrerupere, din anii adolescenței pînă în pragul sfîrșitului (vezi articolul din *Fîntîna Blanduziei*). Și romantismul englez și cel german au folosit din plin folclorul în poezie și proză, cu intenția reînvierii unui ev mediu de mult dispărut sau pentru pitoresc și reîmprospătarea surselor lirice destul de secătuite de lunga dezvoltare a clasicis-

Scanned with OKEN Scanner

mului în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Herder mai ales a fost cel dintîi care a exaltat valoarea folclorului pentru alcătuirea unei literaturi cu puternic specific național și, de altfel, el l-a convins pe Goethe de necesitatea legăturii între poetul național și literatura națională.

Eminescu a descoperit folclorul dintr-un instinct sigur foarte devreme, în adolescență, ba chiar a crescut în el, prin modul în care i s-a desfășurat copilăria, asemănătoare cu a unui fecior de țăran. De folosit l-a folosit mai tîrziu în operă, începînd din perioada vieneză și, probabil, sub influența teoretică din care nu putem omite pe Herder și școala romantică germană.

Pentru Eminescu folclorul a devenit o școală frecventată fără întrerupere și de la care a învățat un mod de înțelepciune specific, filosofia poporului său, și claritatea desăvîrșită a formei. Eminescu a încercat, spre deosebire de alți romantici europeni, integrarea sa deplină în modul de creație popular, în matca estetică și filosofică a poporului său, printr-o pătrundere migăloasă și trudnică a folclorului. Astfel, opera sa a fost permeată, cu începere de la 1869—70, de toate speciile și elementele constitutive ale folclorului. Cînd a dat basmul *Făt Frumos din lacrimă*, era plin de reminiscențe ale fantasticului din romantica germană, la fel cînd a sfîrșit *Călin — file de poveste* în care mi se pare a discerne urme certe dintr-o proaspătă lectură a romanului *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis. Dar totul a trecut prin sita lui autentic românească și printr-o viziune autohtonă solidă, neîndoielnică. Iar poezia de dragoste a perioadei luminoase se îmbracă la fel cu basmele, în peisaj și personagii (*Crăiasa din povești, Făt Frumos din tei, Povestea teiului* și altele).

În ultima parte a creației, predomină mijloacele și tonalitatea minoră a doinei. Iar ideile filosofice instilate unor poezii nu se deosebesc în adîncimea și tristețea lor de viziunea populară asupra condiției umane, așa încît

Revedere pare în întregime o poezie de inspirație folclorică.

De fapt aci, meditația poetului asupra timpului și vieții omenești continuă într-o formă cu totul neobișnuită în literatura universală romantică. Întrebării admirative a „rătăcitorului" care revine spre pădurile natale :

„— Codrule cu rîuri line,
Vreme trece, vreme vine
Tu din tînăr precum ești
Tot mereu întinerești."

codrul îi răspunde cu o superioritate recunoscută, indiferentă :

„Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri..."

Pentru codru, stihie eternă în ochii romanticului român, vremea nu curge, nu are nici o putere asupra lui. Pe fundalul acesta însă, de eternitate a naturii, rousseau-istă, herderiană ori schilleriană :

„Numai omu-i schimbător,
Pe pămînt rătăcitor..."

Ceea ce creează, desigur, o opoziție din nou dramatică pentru condiția umană sub specia timpului.

Este de asemenea originală contribuția lui Eminescu la erotica romantică europeană, în special sub aspectul ideilor legate de dragoste, sub aspectul filosofic pe care îl dăruiește iubirii. Nu vom insista asupra laturii de senzualitate suavă a eroticii eminesciene, aceasta fiind plină de valori lirice încîntătoare, dar mai puțin nouă în peisajul european. Vom semnala numai unele valori magic-folclorice din lirica tinereții (*Crăiasa din povești*, *Călin* etc.) și altele muzical-incantatorii ale poeziei tîrzii de iubire (*Sonete*, *Și dacă...*).

Scanned with OKEN Scanner

Poetul a încercat realizarea deplină a ființei sale și în dragoste, ca un corolar al năzuinței spre absolut. Funcția aceasta superioară, supremă, a iubirii apare în diversitatea aspectelor în care dragostea însoțește pe eroul eminescian : ca răzvrătit *(Înger și Demon, Geniu pustiu)*, ca drumeț printre stele și demiurg *(Sărmanul Dionis)*, dar mai ales ca artist și creator *(Scrisorile IV* și *V)*. Iubirea îndeplinește un mare rol în personalitatea eminesciană, asociată fiind cu cele mai înalte activități intelectuale și spirituale. Și în acest sens putem găsi echivalențe filosofice în poezia de dragoste a „dulcelui stil nou", unde femeia, „donna angelicata", transforma în act potențialul intelectual, moral, spiritual al artistului, sau la Goethe, unde „Das ewig Weibliche" se confundă cu ideea neo-clasică de „suflet frumos" întrupată în cîteva femei din *Wilhelm Meister* ori *Iphigenie auf Tauris*, binefăcătoare pentru bărbatul care le stă în preajmă.

La Eminescu, femeia înger apare încă de la începutul carierei poetice, semn al încrederii lui enorme în femeie, și mai ales în rostul dragostei pentru creator. El a conferit femeii un nobil rol și o demnitate unică, și a asociat-o, prin desăvîrșirea purității și cuprinderea afecțiunii pe care le presupunea, la lucrarea lui demiurgică.

În *Sărmanul Dionis*, creatorul romantic nu mai este singur în fața universului, ca opoziție între eu și non-eu, ci însoțit de ființa angelică a iubitei care-l secundează. Grupul din pirogă al îndrăgostiților liberi e învestit cu atributele miraculoase, supranaturale care sugerează forța creatoare. El poartă-n păr florile albastre de obicei hărăzite zînelor în opera eminesciană (pe urmele folclorului cu care a transformat în simbolul românesc vestita „floare albastră" din *Heinrich von Ofterdingen*, romanul lui Novalis), simbol deci clar creator, demiurgic, iar ea este asociată acțiunilor lui prin prezența pe umărul ei a păsării măiestre. Adjuvant al creației romanticului demiurg, iubita este pentru poet și ajutător indispensabil în creația artistică. Abia în *Scrisori* unde sînt destăinuite toate decepțiile, Eminescu mărturisește ce a căutat și a

închipuit în femeie ; abia cînd drama-individuală se împlinește, fără sorți de întoarcere, el renunță, subiectiv și îndurerat, la ideea filosofică a femeii menite să deslușească ori să stîrnească în creator puterile specifice :

„Ea nici poate să-nțeleagă că nu *tu* o vrei... că-n tine
E un demon, ce-nsetează după dulcile-i lumine,
C-acel demon plînge, rîde, neputînd s-auză plînsu-și,
Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfîrșit pe sine însuși,
Că se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme
Ca un maistru ce-asurzește în momentele supreme,
Pînă-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere,
Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere.

. . . . . .

S-ar pricepe pe el însuși acel demon... s-ar renaște
Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaște
Și, pătruns de-ale lui patimi și amoru-i, cu nesațiu
El ar frînge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu ;
Ar atrage-n visu-i mîndru a izvoarelor murmururi,
Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi
Și-n acel moment de taină, cînd s-ar crede că-i ferice,
Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice..."

În ceea ce privește tehnica versului, poetica eminesciană a maturității ocupă un loc din nou interesant și original în poetica romantică. Vorbeam de drumul lui creator orientat de la începuturile stăpînite de un fel de furtunos Sturm und Drang, spre muzicalități și imagistică limpezită mai ales de contactul cu romantismul german, și apoi spre un neo-clasicism în care grandiloc-vența bine sunătoare romantică e temperată din ce în ce mai mult, ca și expresia suferinței proprii, în tonuri fine, vătuite. Dar există, așa cum arată prof. Laszlo Gáldi, în Eminescu, spre deosebire de alți romantici, o evoluție spre noi valori ale expresiei poetice, deschizînd drumul spre o tehnică a maximelor sugestii muzicale, ca la simboliști, dar fără renunțarea la accesibilitate. *Și dacă...*

dar mai ales unele sonete, în special *Cînd însuși glasul gîndurilor tace* ating un grad de mari altitudini în expresie poetică, cu atît mai mult cu cît sensurile cele mai adînci ale ideilor se comunică perfect, intensificate de desăvîrșirea cuvîntului esențializat.

Toate motivele romantismului european se află în Mihai Eminescu și în poezia lui, care e un întreg univers de idei și imagini, unitar, personal, deși toate ideile și motivele au circulat înaintea lui în aproape un secol de pre-romantism și romantism. Dar ele îi aparțin întru totul prin topirea finală în creuzetul viziunii personale despre lume, exprimată în ceea ce numim generic stilul eminescian. Modalitatea înnoirii oricărui motiv, a integrării lui într-o concepție și o viziune nouă, originală și a încărcării lui cu valențe noi, deschise deopotrivă spre datele culturii naționale și ale celei universale este modalitatea cu care oricare poet mare al lumii se afirmă. Și Eminescu este unul dintre aceștia.

Scanned with OKEN Scanner

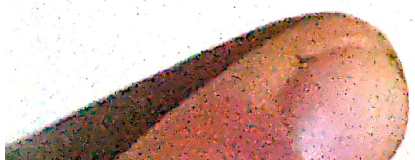
EXCURS UNIVERSAL

Scanned with OKEN Scanner

IMNURILE ORFICE

Numele lui Orfeu răsună și azi, plin de taină și de putere, mai cu seamă prin faima pe care i-a dat-o poezia mare a lumii. Toate artele se mîndresc cu opera în care amintirea lui ambiguă, incertă a trecut prin închipuirea fecundă, saturată de intuiții, a creatorilor. Astfel atributele cele mai persistente ale personajului mitic se desprind din șirul de capodopere ce i-au fost închinate, din antichitate și pînă azi, și se constituie într-o entitate spirituală de mare noblețe și puritate care există, indiferent de îndoielile scepticilor și neîncrezătorilor și de caracterul contradictoriu al puținelor știri lăsate de documentele culturii vechilor elini.

Figură mitică sau istorică, fiu al lui Apolon ori al regelui trac Oiagru, cu una din muze, Caliope, Orfeu ne place și ne inspiră, ca și în vremea cînd se întrecea, cum zic *Argonauticele*, victorios, cu centaurul Chiron. Se leagă de el tradiții care-l așază între semizei sau eroi, care-l arată ca pe unul dintre binefăcătorii omenirii în spirit, dintre civilizatorii prin cuvînt și sunet. Apolon i-a dăruit lira și muzele l-au învățat să cînte mai frumos decît sirenele înseși. Viersul său, în care sunetul și cuvîntul se topeau, fermeca nu numai jivinele pădurii care se adunau, tăcute și supuse, în jur, dar și stîncile și stejarii. Aceștia își părăseau locul ca să-i urmeze glasul și o tradiție susținea că, într-o anumită regiune din Tracia, cei mai bătrîni dintre ei au rămas încă în poziția de



Scanned with OKEN Scanner

dans în care Orfeu i-a lăsat. Iar cînd, după nesăbuita urmărire a lui Aristaeus, Eurydice a coborît prin mușcătura șarpelui în Hades, veșnicul îndrăgostit de soția sa a coborît la umbre și a făcut să tacă, atît cît a durat cîntecul său, răul, întunericul și pedeapsa. Lira lui magică mișca natura, rupîndu-i lanțurile, și îmblînzea pe oameni și zei. Prin lira aceasta, căreia, în chip simbolic, el i-a adăogat cîteva corzi, pînă la a reprezenta numărul muzelor, a potolit certurile dintre argonauții pe care i-a însoțit în calea semănată cu primejdii. Și chiar după moartea lui Orfeu, săvîrșită de furioasele mîini ale menadelor (după o versiune predominantă), rămășițele sale strînse de muze și îngropate la picioarele Olimpului au continuat să inspire lumea înconjurătoare. În locul acela, privighetorile cîntau mai frumos ca oriunde. Iar capul ciudatului cîntăreț, aruncat în apele Hebros-ului, a plutit cîntînd pînă în insula Lesbos. Pînă și în grota sacră de la Antissa, unde a fost pus în cele din urmă, capul a continuat să profetizeze. Lira poetului, trimisă într-un sanctuar al lui Apolon din Lesbos, s-a bucurat de privilegiul de a fi trecută între constelații.

De aci, din acest punct al legendelor frumoase despre Orfeu, se poate face saltul înspre semnificațiile majore ale existenței sau ale activităților sale. Legăturile cu artele frumoase, cu cele divinatorii și cu științele (astrologie, medicină, botanică, geografie, legi etc.), îl introduc pe Orfeu în sfera lui Apolon, al cărui fiu sau preot a fost într-o tradiție ori alta. Pe de altă parte, acest slujitor al zeului luminii a coborît în Hades, a fost sfîșiat de menade, unelte violente ale lui Dyonisos, iritat de lipsa de supunere a curatului adorator al lui Apolon. Adică pentru cine înțelege sensul spiritual al certurilor și disensiunilor dintre zei, e destul de clară situația intermediară a lui Orfeu, aflat la întretăierea, la interferența istorică ori simbolică dintre dionisiac și apolinic. Și dacă traducem istoric, evolutiv, cele două concepte pe care le pune în circulație autorul faimoasei opere *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, atunci Orfeu capătă,

printr-o construcție intelectuală pe care o permit datele atît de bogate ale mitului, o aureolă sacră de personaj care a ajutat la trecerea umanității dintr-un stadiu ori dintr-un ciclu într-altul.

Într-adevăr, el cumulează toate situațiile și atribuitele conferite de obicei eroilor civilizatori ai umanității, fondatorilor de religii, ca și marilor înțelepți și reformatori. Nașterea lui a fost una acoperită de tradiții neobișnuite, învățătura lui, dobîndită într-o ședere în Egipt, ca a tuturor inițiaților din vechime ; cîntecul lui vorbea despre cosmogonii ca și al poeților „care știu" ; viața lui a avut o puritate și o noblețe care au stîrnit iritarea și i-a adus moartea, violentă, ca de jertfă și de răscumpărare.

Se poate pricepe astfel de ce oamenii investesc în anumite personaje atîta potențial de eficiență și de iubire, cît au investit în Orfeu. Acesta a pus capăt unei epoci de mistere sîngeroase și orgiace care erau acelea dionysiace și a încercat, ca orice închinător al lui Apolon, să introducă, în Tracia și Helada, rituri mai pioase, mai blînde, fără sacrificii umane și fără orgii, să îndulcească moravurile oamenilor prin muzică și poezie, să îmbogățească și să centreze mințile lor prin introducerea unor principii raționale și inteligibile. Ca și la Pitagora, la Orfeu numărul devine principiul lumii [1], ordonator și armonizator prin excelență. Nu întîmplător unul din imnurile cunoscute sub numele de orfice, exaltă tocmai numărul.

Astfel Orfeu trece și drept întemeietor de cult pornind de la Dionysos ajungînd la Apolon, printr-o luminare rațională a străfundurilor întunecate ale instinctelor și pasiunilor inferioare, în care s-a ajutat enorm de puterea muzicii și a poeziei. Din această pricină, el a fost ținut drept autorul poemelor sacre din care a izvorît orfismul. S-a petrecut, probabil, un proces de suprapunere a unor

[1] Coman Jean, *Orphée, civilisateur de l'humanité*, Paris, p. 35—36.

opere mai tîrzii, cu personajul care a generat doctrina, ca și în cazul versurilor aurite atribuite lui Pitagora și care aparțin discipolilor sau școlii sale în general.

La origini, aceste *Imnuri orfice* aveau un sens sacru, ele fiind îndreptate spre un personaj zeiesc, Zeus, Apolon, Afrodita etc. Mai tîrziu, desacralizate, au rămas operă de frumusețe, nobilă și pură, de poezie în care umanitatea regăsește o etapă istorică de salt calitativ atît în viața exterioară a moravurilor, cît și în cea interioară, într-o clipă în care modelele devin mai nobile, mai înalte.

Aceste *Imnuri* apar pentru întîia oară în limba română printr-un act de cultură pe care îl datorăm poetului Ion Acsan și Editurii Univers. Frumusețea lor se transmite prin meșteșugita tălmăcire din greacă și imaginația noastră poetică o poate întregi cu reprezentări muzicale, așa încît citindu-le să putem spune cu Rilke :

„O, Orpheus singt, o hoher Baum in Ohr
O, reine Übersteigung."

Scanned with OKEN Scanner

UMANIOARE VECHI ȘI NOI

În general, formația personalității trebuie întemeiată pe cîteva principii de educație care să permită realizarea unor structuri umane solide, a unor caractere ferme, exprimînd cele mai înalte și mai îndrăznețe aspirații umane. Tot ceea ce înaintașii noștri de seamă, pe plan național și universal, au adunat ca experiență, observație și prescripție psihologică, etică, estetică, în mileniile de cultură care ne-au precedat, cu privire la desăvîrșirea omului, trebuie folosit în alcătuirea complexă a tineretului nostru contemporan.

În acest sens, științele umanistice (și includem printre ele nu numai disciplinele de limbă și literatură, ci și pe cele filosofice și istorice, ca și științele naturii, alături de muzică și arte plastice — iar dacă ar fi să extindem după tiparul vechi al artelor liberale, ar trebui să adăugăm chiar științele exacte ca aritmetica, geometria și astronomia) ni se par a avea misiunea convergentă de a izbuti, peste granițele lor specifice, destul de strîmte, lărgirea de orizont necesară unei formații tinzînd spre realizarea personalității omenești în plenitudine.

Firește, în ordinea cronologică a istoriei europene și românești, cel dintîi contact necesar al tinerilor cu universul umanismului european se cade să fie acela cu limbile primului umanism, grec și latin. *Umanioarele* constituie încă (și nu credem că vor înceta vreodată a constitui) pîrghia întregului învățămînt prin capacitatea lor de

a exercita mințile pe severele, simplele, clasicele scheme ale celor două gramatici care sînt, de fapt, niște geometrii ale expresiei, izvorîte dintr-o gîndire îndelung supusă disciplinei filosofice. Nu vom osteni niciodată de a cita pe Eminescu care a spus și în această privință cuvinte pline de miez și adevăr : „Cultura clasică are calitatea determinantă de a crește, ea este în esență educativă și iată ce a lipsit școalelor noastre pînă acum și le va lipsi încă mult timp înainte. A învăța vocabule latine pe dinafară, fără a fi pătruns de acel adînc spirit de adevăr, de pregnanță și de frumusește a antichității clasice, a învăța reguli gramaticale fără a fi pătruns de acea simetrie intelectuală a cugetării antice este o muncă zadarnică, o literă fără înțeles. Fixat odată pentru totdeauna, nemaiputîndu-se schimba, căci aparține unor timpi de mult încheiați, spiritul antichității e regulatorul statornic al inteligenței și al caracterului și izvorul simțului istoric.“ (*Timpul* — 28 iunie 1880.)

Așa vorbea cel mai mare poet român care în plină maturitate făcea traduceri din Homer și Horațiu pentru a se familiariza cu cele două limbi atît de prețuite.

Într-adevăr, valoarea limbilor latină și greacă nu stă numai în frumusețea lor intrinsecă sau în gimnastica la care obligă intelectul nostru, atît de complicată și de rafinată. Ele pun pe acela care le studiază în contact direct cu istoria, literatura și filosofia superbei copilării a omenirii, ajunse la o limpede și echilibrată conștiință de sine, senină și activă. Umanismul greco-latin reprezintă tocmai momentul istoric al echilibrului dintre existență și conștiință, dintre idee și acțiune. Antropomorfică și rațională prin excelență, cultura antichității clasice cuprinde exemple strălucite și modele fără moarte ale unei educații adînc gîndite, menite să producă în același individ un atlet, un filosof și un cetățean. Ideea perfectibilității omenești, incluzînd pentru întîia oară nucleul ideii evolutive, a dat naștere la *paideia*, arta educației ca și știința ei. Ființa omenească era lucrată ca o operă de artă, modelată ca o ceară în mîinile și sub spiritul

marilor pedagogi antici dintre care unii intrați în legendă, ca faimosul centaur Chiron, educator al Dioscurilor și al lui Achille. Încercînd un echilibru între ființa omenească și natură, ca și între om și propriile forțe, fie ele luminoase sau întunecate, grecul a ajuns la ideea măsurii, a ordinei, idee geometrică, întîlnită în toată cultura elenă, în poezie, în plastică, în muzică și în morală. *Pan metron ariston* sintetizează, de fapt, nu numai o filosofie a stăpînirii de sine, dar și un necesar echilibru existențial.

Romanii, cu mai puțină înclinație filosofică decît grecii, au încercat și ei să pună la temelia educației tineretului lor un principiu de echilibru psihofizic. *Mens sana in corpore sano,* rămas proverbial și aplicat pînă și în educația modernă. Ceea ce au adăugat ei sau au făcut să capete un accent mai puternic decît la greci au fost virtuțile civice, patriotismul împins pînă la nenumărate jertfe în slujba patriei, rămase exemplare și înalt educative.

Pe de altă parte, dar în același sens, romanii au sporit legăturile oamenilor cu căminul, cu pămîntul, cu strămoșii. Nu întîmplător, în *Aeneida,* Aeneas își poartă pe umeri bătrînul tată și-și duce de mînă feciorul, ca o legătură necesară între generații atunci cînd un popor e chemat să realizeze misiunea sa istorică. *Umanitas latina* se întemeiază pe aceste legături adînci, ca și pe o sociabilitate mult mai largă decît la greci.

Ne întrebăm mereu dacă nu cumva proverbiala omenie a poporului român, evidentă nu numai în gesturile generoase istoric consemnate, dar și de cristalizarea în literatură, nu vine ca principiu umanistic din înrudita *umanitas latina?* La fel, cumpătarea, scump atribut moral al românilor, nu va fi avînd oare rădăcini foarte vechi, prin relații milenare, cu filosofia echilibrului, a măsurii grecești? Sau vor fi izvorît împreună din comunele însușiri ale tracilor care au dat grecilor pe cei mai mari poeți și inițiați ai lor începînd cu Orfeu?

Fapt este că principiile umanismului clasic au numeroase înrudiri cu spiritul umanismului popular românesc și ca atare ele pot intra cu ușurință în profilul psihologic, moral, caracterologic al tineretului nostru, într-o îmbinare armonioasă cu datele înnăscute ale elementului uman.

Apropierea de Renaștere înseamnă pentru tinerii noștri pătrunderea în începuturile luptei omului pentru afirmarea personalității, împotriva jugului oricăror dogme. Aspirația spre libertatea desăvîrșită a spiritului se degajează cu o dramatică putere din lupta titanilor rinascimentali, de la Dante la Shakespeare și Cervantes. Conceptul de „om universal", format în această perioadă strălucită a culturii europene, închide nucleul esențial al mișcării umaniste, raționaliste și antropomorfe, însemnînd un reviriment fără seamăn al forțelor rațiunii înspre laicizarea culturii.

Vîrstă a criticii, Renașterea supune unei noi analize vechiul ideal uman medieval, filosofia scolastică, și pune temeliile criticii istorice și filologice moderne. Din opoziția față de filosofia și concepția de viață a veacului de mijloc va ieși, integral refăcut, conceptul de om. Omul, repus în centrul lumii, e socotit a deține forțe enorme, asemănătoare acelora ale demiurgului. El însuși este o lume, un microcosm, cu legi și voință proprii, delimitate exact față de divinitate și natură, dar nelimitate în privința posibilității de alegere. Pico della Mirandola, unul dintre cei mai tipici filosofi umaniști, scria în faimoasa sa *Oratio de hominis dignitate*, închipuindu-și metaforic spusele Creatorului în clipa creerii primului om : „Ție, o Adame, nu-ți voi hotărî nici un loc determinat, nici un aspect particular, nici un patrimoniu exclusiv, pentru ca acel loc, acel aspect, acel patrimoniu pe care ți le vei alege după dorința și voința ta, să le poți păstra.

Natura determinată a celorlalte ființe e constrînsă prin legi de noi statuate. Tu, dimpotrivă, neconstrîns de nici o limită, te vei constrînge după voința liberă pe care ți-o hărăzesc. Te-am așezat în centrul lumii ca să poți

de acolo observa mai uşor ceea ce se petrece în ea, în jurul tău. Nu te-am creat nici ceresc, nici pămîntesc, nici muritor, nici nemuritor, ca tu, meşteşugar *(artefice)* liber şi independent faţă de tine însuţi, să-ţi poţi da acea formă pe care ţi-o vei fi ales. Te vei putea degrada pînă la animal sau înălţa după natura divină..."

Această libertate enormă conferită omului îl face pe Leon Battista Alberti să scadă rolul soartei mult temute de Evul Mediu şi reprezentate într-un celebru *topos* (ori loc comun), ca aşezată pe o roată ce se învîrtea. Eruditul umanist afirma într-o scriere a sa, *Trattato del governo della famiglia*, la sfîrşitul unei convingătoare argumentaţii : „...că oamenii erau pricina oricărui bine şi oricărui rău... Nu e în puterea fortunei (soartei), nu e, cum cred unii nebuni, aşa de uşor să învingă pe acela care nu vrea să se lase învins. Fortuna ţine în jug numai pe acela care i se supune."

Din aceste premise, oamenii Renaşterii trăgeau concluziile unei răspunderi enorme intelectuale, de educare, de organizare a fiinţei lor interioare şi de realizare a operelor de artă perfecte pe care le visau. Pentru omul universal, original, căutător de glorie şi care afirmă răspicat pentru întîia oară necesitatea educaţiei plurivalente, a tuturor facultăţilor înăscute şi apte de a fi dobîndite, două erau modelele : Antichitatea clasică, filosofia şi arta pe de o parte, Natura pe de alta.

Primul model le desăvîrşea concepţia, cel de-al doilea îi învăţa meşteşugul. Michelangelo, ca şi Leon Battista Alberti, Albrecht Dürer şi Leonardo da Vinci şi-au făcut, ca şi atîţia alţii, ucenicia la cei doi meşteri neîntrecuţi.

Era firesc ca în acea vreme sentimentul reînviat al valorii omului şi şcoala naturii să ducă spre un nou avînt al educaţiei, orice formă de umanism fiind indisolubil legată de aspiraţia modelării mai perfecte a trupului şi sufletului omenesc. Aşa se şi explică frecvenţa sistemelor de educaţie, a lucrărilor despre educaţie dintre care cea mai citită se arată pînă astăzi *Curteanul* lui Baldesare Castiglione ; aşa se explică de ce marii uma-

Scanned with OKEN Scanner

niști au fost adesea profesori, pedagogi în palatele puternicilor zilei, ca Vittorino da Feltre, Guarino da Verona, Angelo Poliziano, preceptor al copiilor lui Lorenzo de Medici, sau Erasmus. Așa se explică prezența în mijlocul unei opere de proză satirică și fabuloasă cum e *Gargantua și Pantagruel*, a unei admirabile scrisori cuprinzînd principiile de educație umanistă ale Renașterii. Străduniile umaniștilor redescoperiseră omul, „această lume" („ce monde"), cum îi spune Rabelais.

Studiul Renașterii se cade întregit cu studiul clasicismului, mai puțin în litera, mai mult în spiritul lui. Adică, ni se pare că riguroasa normare a expresiei poetice în clasicismul francez e interesantă pe plan educativ pentru echivalențele ei morale, pentru stăpînirea de sine la care duce, pentru rotunjirea estetică a personalității în acel *honnête homme*, în care se îmbină frumos rațiunea cu sentimentul și cu eleganța expresiei.

Pentru exercițiul gîndirii, prescripțiile *Artei poetice* a lui Boileau sînt cît se poate de fructuoase, ca și pentru corelarea ei cu vorba expresivă, adevărată. „Rien n'est beau que le vrai", ca și „Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement" sînt nu numai prescripții cu caracter estetic și acest lucru este esențial în înțelegerea celui de-al treilea clasicism european. Dar aspectul cel mai valoros al acestei etape de cultură este totuși contribuția germană de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, ilustrată de Herder, Goethe și Schiller. Acești trei prieteni au fost poeți, dramaturgi, esteticieni, filosofi. Pe deasupra, Herder a fost unul din primii mari folcloriști ai lumii, Goethe remarcabil om de știință și om politic, iar Schiller istoric. Activitatea lor reunită ni se pare a epuiza disciplinele umanistice în sensul cel mai vast al cuvîntului. Pasiunea lor cercetătoare și creatoare înfățișează un superb exemplu de realizare umanistică. De aceea viețile și operele lor sînt în cel mai înalt grad pilduitoare pentru tineretul studios. Prin Herder, Goethe și, mai apoi, Schiller au mai descoperit și au mai adăugat un factor nou la învățătura pe care o puteau da antichitatea și natura, și anume

Scanned with OKEN Scanner

folclorul, expresia înțelepciunii popoarelor, sursă de filosofie și istorie. Acești trei teoreticieni și meșteșugari ai artei au definit noi atitudini de viață individuală și socială, deschizînd unghiuri de vedere largi spre lumea modernă. Teoria sufletului frumos (*schöne Seele*) se datorește eforturilor comune ale lui Goethe și Schiller și îmbracă haine literare în *Iphigenie auf Tauris* și în *Wilhelm Meister* ca și în *Don Carlos*. Pornită dinspre Kalokagathia grecească, trecută prin gîndirea lui Winckelmann, esteticianul cel mai de seamă al secolului al XVIII-lea, ideea sufletului frumos e întregită de Goethe și Schiller cu atributele acțiunii și sacrificiului de sine. De aceea, definind poetic genial ființa morală a omului, autorul Iphigeniei putea să spună : „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut / denn das allein unterscheidet ihn / von allen andern Wesen die wir kennen“ („Nobil fie omul, generos și bun / Căci numai aceasta îl deosebește / De celelalte ființe cunoscute“.)

Faust aduce în marile idei și imagini ale lumii nu numai suma cunoștințelor vremii lui Goethe, dar și o sinteză de înțelepciune universală, vrednică de acela care a creat, măcar cu numele, disciplina literaturii universale. Concepția de viață activă, cu care culminează *Odiseea* secolului al XVIII-lea, are valoarea unei descoperiri într-adevăr de ev modern.

Iar Herder fixează propria sa concepție umanistică în lucrarea sa cea mai de seamă, de filosofia culturii, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. În secolul acesta, atît de deschis înnoirilor, atît de dispus să privească departe, să facă loc revoluțiilor și să împămînteneasă ideile de egalitate și dreptate socială, Herder ține un loc printre cele mai de frunte. Pentru el, țelul suprem al întregii istorii omenești este *umanitatea*, cea mai curată, cea mai înaltă aspirație, derivată din chiar natura omului. La capătul evoluției, la capătul (dacă se poate spune așa) al istoriei, ne așteaptă această atitudine, această concepție despre aspirațiile și puterile de acțiune ale omului.

Poate de aceea l-au iubit pe Herder istoricii progresiști ai secolului al XIX-lea, de aceea poate înrîurirea lui a fost atît de mare chiar în țara noastră în vremea de apostolat și jertfe a revoluției de la 1848. De la vorbele lui pline de căldura idealului umanistic adaptat unor vremuri noi s-au hrănit și marii noștri oameni începători ai erei moderne, Kogălniceanu, Bălcescu, C. A. Rosetti și atîția alții. De altfel, toată cultura noastră respiră duhul umanismului, al acestui umanism tras, cum spuneam mai înainte, din geniul și înțelepciunea poporului român, care a dat în istoria și cultura lui glas experienței sale unice de vicisitudini și jertfă.

Filosofia noastră, filosofie a înțelepciunii, vine dintr-o matcă de puteri străbune nesleite, alimentată de apele experienței și gîndirii generațiilor succesive, care toate au dat contribuția lor de jertfă la edificarea neamului. De la poezia populară la Eminescu, de la cronicari la Sadoveanu, sîntem pe dimensiunile specificului național, care se păstrează și se transmite fără întrerupere, datorită calității sale precumpănitoare, străvechi, umanistice.

De aceea studiul literaturii și limbii noastre naționale, de obîrșie romanică, înalță prima treaptă spre umanism și familiarizează cu atitudinile generale ale acestei mișcări de gîndire și comportament european, aflate în toate formele culturii românești. După aceea, contactul treptat cu etapele culturii europene face să se acumuleze materialul legat de afirmarea omului ca nobilă făptură, a cărei evoluție trebuie să ducă spre vremea noastră. Toate elementele aperceptive, tot tezaurul de cunoștințe devin astfel substanța unei meditații care înlesnește înălțarea pe treapta cea mai nouă a umanismului, umanismul socialist.

Scanned with OKEN Scanner

ELOGIUL RETORICII

Pentru noi, retorica nu are semnificația minoră, literaturizantă pe care i-au dat-o secolele ce ne despart de Roma și Evul Mediu, și anume de simplă, inexpresivă codificare de studiu al mijloacelor literaturii, al oratoriei persuasive, al stilului împodobit, sau, după vorba lui Paul Valéry, al „ornamentelor și artificiilor“ [1].

Este adevărat că, formal vorbind, retorica, artă a cuvîntului, legată de gramatică și transformată, de fapt, în poetică, era și pare a fi mijlocul fundamental de atingere a perfecțiunii exterioare, a perfecțiunii în stil și expresie. În ea s-au strîns ca într-un creuzet, nenumărate și descumpănitoare sensuri de filosofie și etică, de literatură, de școală și viață publică [2], și sute de ani de aplicație au ajuns să ascundă, poate, adevăratele ei semnificații și necesitatea ei organică pentru ființa omenească.

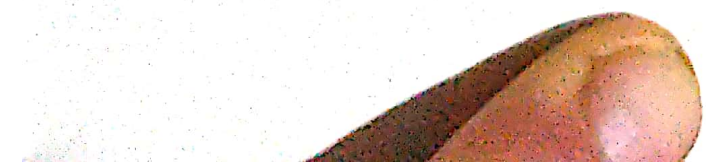
Pentru noi, retorica studiază și te învață limba, dar înseamnă și logosul însuși, arta lui „sacră“ în vorbire ca și în scris.

Pentru noi, retorica ține de filosofie și educație, de o raționalistă viziune despre lume și om, și patria ei este, fără nici un fel de îndoială, Grecia antică.

---

[1] Paul Valéry, *Tel Quel*, I, Paris, Gallimard, 1941, p. 150.

[2] H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, p. 8.



Intrînd și în *kalokagatheia* și în *paideia*, retorica la greci era rezultatul, dar și instrumentul prim al procesului însuși din care consta educația umanistică.

Rezultat al unei luări de cunoștință despre existența unor structuri dominate în chip necesar de legi interioare, artă și știință principală în conducerea procesului de formație, tinzînd să impună ordinii naturale a vorbirii o altă ordine, superioară ca sinteză abstractă, a *numărului*, retorica stabilea treptat, ca factor de intervenție rațională, raporturi de matematizare și în limbă.

Înaintînd mereu, cum demonstrează Werner Jaeger în clasica sa lucrare *Paideia*, în studiul naturii și apoi al omului, de la Anaxagora și Pitagora, la sofiști, filosofii greci au introdus pretutindeni inteligența ordonatoare, spiritul geometrizant. În natura mare, în *macrocosm* au stabilit legi pe care au încercat să le extindă și asupra naturii umane, în efortul lor de armonizare între om și lume, între om și puteri.

Retorica organiza manifestarea gîndului, folosind pentru cuvîntul spus ori fixat mijloacele geometriei și muzicii. Legile ritmului, simetriei și armoniilor aplicate cuvîntului îl supuneau, făcînd din gînd structură și adăugîndu-l — nou cerc concentric — universului personalității umane, *microcosmului*.

Introducînd *numărul*, secțiunea de aur, în articularea cuvintelor și a frazelor, s-a infuzat armonia vorbirii și scrisului, făcîndu-le să participe la nobila filosofie a măsurii care nu se aplică numai vieții interioare. Savanta folosire a contrariilor fonetice, a alternanțelor de deschis și închis în cuvinte, meșteșugita înlănțuire de simetrii muzicale în fraze, scandarea elegantă, toate rotunjeau cuvîntul, netezindu-i asperitățile, îmblînzindu-i violențele. Fără rotunjirea acestei expresii directe a ființei omenești, rotunjirea însăși a personalității nu s-ar fi putut desăvîrși.

Într-adevăr, în concepția *paideii*, puterea ordonatoare a rațiunii, puterea apolinică își arată eficiența, în primul rînd în vorbire. Aceasta distingea, de la întîia vedere,

Scanned with OKEN Scanner

pe grec de orice alt popor al lumii. Şi în *Perşii* lui Eschil, prin elogiul indirect al raţionalismului european, opus violenţelor şi *hybrisului* asiatic, autorul face această deosebire într-un pasaj citat de Raymond Schwab [1]. E vorba de un fragment „calculat pentru a traduce în termeni europeni excesul asiatic", adică raportat la măsurata vorbire grecească şi exprimînd, prin contrast, nemăsura. În chemarea fantomei lui Darius, tatăl regelui persan învins de greci, răsună o rară asprime şi vehemenţă. Cuvintele alese de Eschil au o precipitare, un scrîşnet deosebit :

„Dareionn oionn anakta Dareionn...
Balénn arkhaios balénn
ith' ith' ikon
elt' ap akrom korummbonn okhton
Krokobaptonn podoss eumarinn aoironn
basileion tiarass ohalaronn piphausskonn..."

(şi aşa mai departe)

„Toate sună ca o stranie simfonie, voit barbară, în ciuda îmblînzitei şi nuanţatei limbi eline". De altfel, invocaţia este explicit numită barbară şi e cîntată pe un ritm înnebunitor, de coreuţii îmbrăcaţi în costume de barbari.

Eschil ştia deosebirea dintre limba supusă şi mlădiată de valorile raţionale, muzicală şi armonioasă, şi limba bolovănoasă şi grea care exprima un suflet ce n-ar fi trecut prin *kalokagatheia*. Şi sîntem aici în faţa unui exemplu extrem de expresiv despre ceea ce înseamnă retorica în sensul ei cel mai înalt, de lucrare a cuvîntului ca expresie a sufletului.

De atunci încoace şi mai cu seamă de la sofişti, toate epocile de glorie a valorilor umanistice au dat retoricii, ca artă şi ştiinţă a cuvîntului, un rol de întîietate necontestabilă. Aşa, Roma antică, unde Cicero pleda pentru reu-

[1] R. Schwab, *Domaine oriental, Histoire des littératures*, Pléiade, I, 1955, p. 149—159.

nirea retoricii cu filosofia [1]; așa Renașterea care vedea, ca Valla, Alberti și atîția alții, în elocință „consonanța dintre minte și limbă" [2], dintre *ratio* și *oratio*; așa secolul al XVII-lea în care însă retorica nu mai are nici o legătură cu filosofia; așa secolul al XVIII-lea cu frumoasa lui ecloziune neoclasică numărînd aderenți strălucițI ca Winckelmann și Goethe. În acest secol, un Hamann putea să-i scrie lui Herder, la 10 august 1784: „Dacă aș fi elocvent ca Demostene, n-ar trebui decît să repet de trei ori un singur cuvînt: rațiunea este vorbire, logos..." [3]

Și chiar dacă romanticii refăceau împotriva retoricii un atac tot atît de violent ca cel dezlănțuit de Evul mediu creștin, convinși că ei i se datorau stavilele cele mai grele în calea libertății cuvîntului și a sensibilității, chiar dacă simboliștii și, în primul rînd, Verlaine, reclamau abolirea elocinței în estetica lor, vechea artă a cuvîntului regăsește, în secolul al XX-lea, nu numai partizani izolați ori subiectivi.

Știința matematică, ale cărei uimitoare progrese au supus aproape întreaga lume a fenomenelor, analizei, descompunerii, resintezei, a început să se aplice și disciplinelor legate de cuvînt. Și ceea ce se spunea de către filosofi sau artiști, în chip intuitiv ori inițiatic, cu milenii în urmă, despre vorbire și posibilitatea de a o supune legilor ritmului și armoniei matematice și muzicale, ceea ce un cercetător îndrăzneț ca românul Matila Ghyka sugera pentru artele plastice, ceea ce tot un român, Pius Servien (Piu Șerban Coculescu) făcea în poezia lui și consilia pentru poezie în general, se confirmă în zilele noastre prin prestigioasa influență a matematicii. Poetica matematică

---

[1] V. Florescu, *Retorica și reabilitarea ei în filozofia contemporană*, în *Studii de istorie a filozofiei universale*, I, București, 1969, p. 30.

[2] *Ibidem*, p. 49.

[3] După M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, NESKE, 1959, p. 13.

există[1] ca verificare ştiinţifică a valorii *numărului* în limba poeziei. De aceea, înţelegînd strînsul raport dintre cuvînt şi gînd, a accepta selecţia în lexic, a accepta legea frumoasei rostiri, adică dicţia, a accepta echilibrata potenţare a frazei, a evita clişeul, convenţia şi locul comun, înseamnă a începe plivitul în grădina personalităţii noastre, liberă de la natură în felul buruienilor.

Retorica şi tot arsenalul ei de reguli, cum spunea Jean Paulhan, pot să-ţi dea la prima vedere sentimentul unui lanţ rece, intolerabil. Dar depinde de noi să găsim în ea, în fiece moment, bucuria proaspătă a unei prime întîlniri în care spiritul acceptă să aibă un corp de care se bucură şi recunoaşte că, din riscul acesta, în fiece clipă i se trage toată noblețea şi chiar demnitatea descoperirii sau a schimbului[2].

Înţeleasă ca filosofie şi etică, în spirit, nu în literă, retorica poate da încă în zilele noastre, celui pe care-l formează, gînd clar, ordine lăuntrică, ţel nobil, aspiraţie spre idealul de armonie şi frumuseţe şi, mai presus de orice, unitate a personalităţii.

Înţeleasă ca studiu al mijloacelor de expresie, ea învaţă pe tînăr deosebirea fundamentală între armonie şi nearmonie, posibilitatea de transfigurare a cuvîntului prin intervenţia pricepută, gestul şi dicţia, evitarea vulgarităţii. De altfel, proclamăm şi de aici necesitatea studiului umanităţilor, ca adjuvant principal al retoricii, adică al limbilor latină şi greacă, al literaturilor clasice, gimnastică salutară a minţii în căutare de valori şi certitudini, şcoală a gustului superior de cultură, a adîncirii sensibilităţii şi puterilor noastre naţionale. Şi mai departe, folosul retoricii se extinde de la ins la relaţie umană, la „interacţiunea socială prin mecanismul comunicării lingvistice“[3],

---

[1] Vezi lucrarea prof. S. Marcus cu acest titlu.

[2] Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, 1941, p 174.

[3] S. I. Hayakawa, *Language in thought and action*, New York, 1959.

cu utilizarea conştientă a deliberării, demonstraţiei şi argumentării în slujba acutelor probleme ale vieţii contemporane.

Se descoperă azi, printr-un proces de dezgropare, ca în arheologie, vechiul drum, atît de bine şi înţelept construit al retoricii, ducînd spre calea largă a formării personalităţii. Mai sînt desigur şi alte drumuri, edificate între timp, şi în măsură de a fi şi ele urmate. Dar cel vechi, folosit milenii la rînd, nu s-a tocit, nu s-a dărîmat. El poate fi perfect reintegrat în reţeaua cea nouă de drumuri cu drept cel puţin de egalitate faţă de celelalte.

Valoarea tradiţiilor este una care durează şi însufleţeşte prin farmecul legăturilor spirituale, ca şi prin puterea verificării. Să redăm deci retoricii încrederea noastră, printre mijloacele moderne de educaţie. Cu atît mai mult cu cît, cum credea Humboldt, şi limba individului, ca şi limba popoarelor se pot îmbunătăţi, pot evolua.

Şi cînd prin *mass media,* presă, radio, televiziune, în toată lumea, cuvîntul se grămădeşte, se îndeasă, se toceşte, pierzîndu-şi frumuseţea şi valoarea, ameninţînd să devină nemăsură şi zgomot, la ce se cuvine să recurgem decît la retorică ? Evident, cum spuneam mai înainte, nu la litera ei care poate a slujit uneori în istorie la înălţări de obstacole sau la demonetizarea însăşi a vorbirii, ci la adîncul ei spirit formativ.

Retorica nu poate rezolva totul, aşa cum cred mulţi din partizanii excesivi ai neoretoricii, dar rolul ei va fi, în viitor, datorită mijloacelor de matematizare a limbajului, un rol considerabil. De fapt, nu noi vom merge înapoi spre retorica veche, ci ea se va înnoi venind înspre noi, se va amplifica prin dimensiuni multiple, între care cea socială o va deosebi, în chip esenţial, de excesiv individualista retorică elină.

Oricum, pentru a folosi util valorile ei, trebuie să nu uităm ceea ce afirma un cercetător japonez al semanticii, Hayakawa : „Sensurile cuvintelor nu sînt în cuvinte, ci în noi".

Scanned with OKEN Scanner

Şi cînd vom înţelege aceasta, vom da din nou valoare de *paideia* străvechii ştiinţe a limbajului, bătrînei şi înţeleptei retorici, recunoscînd puterea ei inegalabilă de a face ordine înăuntrul şi în afara fiinţei omeneşti.

Ca umanişti, nu putem renunţa la mîndria umanisticii.

Scanned with OKEN Scanner

TRAIECTORIA LUMINII ÎN „DIVINA COMEDIE"

Pentru teologul și scolasticianul medieval, cunoștința îngăduită, cea condusă de revelație, de voința divină, prin har, înseamnă lumină. În cel sortit cunoașterii prin alegerea de sus, tenebrele dispar treptat, spiritul se limpezește și soarele cunoștinței își împrăștie binefăcătoarele sale raze. Dante îi spune în repetate rînduri lui Virgiliu, așa cum îi va spune mai tîrziu, în *Paradis*, Beatricei, „O soi" (de pildă în cîntul al XI-lea, 91), fiindcă în regiunile infernale, în lumea de jos, *ad inferos*, acesta are înalta misiune de a lumina pe alesul Beatricei, de a rarefia, prin cunoașterea sensurilor ordinii naturale, negurile de care e înconjurat. Pădurea în care Dante pătrunde la mijlocul drumului vieții sale e „oscura", întunecată fiind de păcate și patimi. Iar Infernul e regiunea în care sufletele, stăpînite de o singură pasiune, inferioară, se arată goale, în toată urîciunea lor, despărțite de firească legătură afectivă și intelectuală cu divinitatea, cauza primă a luminii și centrul luminii spirituale. Ca atare, elementul natural al patimii, din moment ce ea înseamnă abatere de la voința divină și de la țelurile și direcția creației, nu poate fi decît întunericul. Filosofia medievală, ca și patristica (atît cea din Apus cît și cea din Răsărit), stabilisera corelația dintre lumină și Dumnezeu, afirmînd : ceea ce este lumina pentru cei ce văd și pentru cele văzute, aceea este Dumnezeu pentru cei ce cugetă și pentru cele cugetate. Pentru gînditorul Evului mediu, Dumnezeu este adevărul suprem, iar

Scanned with OKEN Scanner

intelectul uman îl caută fără încetare pentru a izbuti să aibă în el vederea integrală. De aici, cei ce se depărtează de el prin patimi se vor cufunda în obscuritate. Numai grația divină te poate scoate din tenebre, făcîndu-te să ajungi la starea de finală beatitudine care constă în contemplarea directă a adevărului exprimat în simbolul luminii. Te poate duce spre acest țel suprem doar hărăzita *lumen gloriae*, de care vorbește Toma din Aquino, *gratia illuminante*, cu care se identifică în Paradis Beatrice, *che lume fia tra'l vero a lo'ntelleto* (*Purg.*, VI).

Călătorie, suiș, progres, *Divina Comedie* constituie însă nu numai enciclopedia vieții intelectuale și spirituale a Evului Mediu, ci și o enciclopedie a existenței integrale, pe plan fizic și spiritual, din care oricine, în orice epocă a istoriei, poate extrage adevăruri supreme. Fiindcă drumul e făcut de unul din cei mai mari poeți ai lumii și savanta construcție filosofică și teologică se estompează în fața copleșitoarei bogății a vieții sensibile reflectate cu o forță neasemuită de acest curios și pasionat om al Renașterii pe care nu numai o vestește, dar o cuprinde în sine. Dante a primit impresiile lumii înconjurătoare cu acuitatea unică a unei sensibilități polivalente — vizuală, auditivă, tactilă, olfactică — și a putut-o reconstitui, cu cele mai mărunte detalii, într-o sinteză realistă uriașă, de necrezut aproape pentru un teolog și un filosof scolastic, familiarizat numai cu abstracțiunea și năzuința spre universalitate a scolasticii. Astfel, avînd o concepție grandioasă, el o și ilustrează pe măsură, izbutind să privească lucrurile dinăuntru și dinafară în același timp.

Simbolurile conținutului se manifestă și se fortifică prin excelența detaliilor realiste. Și de la tenebrele pasiunii la strălucirea intelectului luminat de razele conștiinței divine, drumul lui Dante se desfășoară și simbolic și real, plastic, în infinite stări de spirit și în ambianțele exterioare cele mai variate. S-a vorbit des despre facultatea eminamente plasticizantă a poetului italian, și mai cu seamă despre facultatea coloristică pe care o stăpînește ca și pe cea sculptorică, adjuvante ale unei rare

puteri de sugestie vizuală, însoţind progresul eroului prin cele trei regiuni ale lumii de dincolo şi realizînd elementele fundamentale ale unei viziuni artistice care-l leagă pe Dante de viitorii plasticieni ai Renaşterii şi de cei ai secolelor următoare.

Coloritul de sînge, foc şi noroi al *Infernului* va fi pictural reluat mai cu seamă de romantici, şi Eugène Delacroix, pictorul de mare cultură, avea să fie nu numai un ilustrator al lui Dante, ci şi un obsedat de culorile lui. Tabloul înfăţişîndu-i pe Dante şi pe Virgiliu în barcă, peste apele întunecatelor fluvii subterane, aminteşte prin poezia lui sumbră de atmosfera *Infernului*. Iar din *Purgatoriul* străbătut de acea „dolce color d'oriental zaffiro" *(Purg.*, I, 13) şi în care se întîlnesc, coloristic, sugestii venind dinspre Oderisi, dar anunţîndu-l pe Botticelli (vezi doar pe Matelda mişcîndu-se în pas de dans lent pe malul rîului Lethe, în veştminte şi printre flori ca în viitoarea *Primavera),* Delacroix reţinea prospeţimea şi intensitatea unor nuanţe într-adevăr memorabile. Vorbind o dată de tablourile unui pictor contemporan care-i era şi prieten şi simţindu-le clar slăbiciunile şi puterea, el spunea că hainele personajelor îi aminteau de fermecătoarele haine verzi ale îngerilor lui Dante.

În *Paradis,* coloritul propriu-zis lipseşte, fiind, într-un fel, o modalitate a luminii. Aici tot ce era frumuseţe după tiparele naturii terestre a dispărut, făcînd loc unor senzaţii de o înaltă puritate, de un rafinament vizual rar. Aici totul e radiant, strălucitor ca soarele (dar fără senzaţii calorice) ori opalin-sidefiu, cu irizări tăcute de perle din funduri de mări celeste, cu transparenţe de pietre preţioase.

Oglinda, apa, cristalul, albastrul sînt des folosite întru comparaţie în această regiune ieşită de sub dominaţia bucuriilor vizual-tactile la îndemîna oricui şi organizată, spre deosebire de *Infern* şi într-o oarecare simetrie cu acesta, sub semnul marilor simboluri ale activităţilor spirituale, intelectuale. Pînă şi roza mistică, simbolul rozacei împodobind faţada catedralei gotice cu vitralii colorate, devine aci albă, cu petalele translucide alcătuite din vest-

mintele și trupurile martirilor lui Christ. Sîntem aici în împărăția luminii, așa cum am fost în *Infern* în împărăția întunericului. Insistîndu-se asupra culorilor, s-a vorbit mai puțin de jocul valorilor în *Divina Comedie*, de țeserea de contraste între întuneric și lumină, care dau adîncimea și succesiunea planurilor în vasta construcție epică și dramatică. În uriașul scenariu al *Comediei*, eclerajul joacă un rol de primă importanță, așa cum arată în treacăt unul din exegeții mai vechi ai florentinului.[1]

Ca un regizor sau operator genial, Dante folosește intensitățile de lumină, contrastele, clarobscurul, gradațiile în substanța întunericului și a luminii cu o pricepere a grandiosului, a distanțelor, adîncimilor, perspectivelor, cum nici contemporanul și prietenul său Giotto nu putea încă avea. Leonardo abia și Michelangelo urmau să realizeze în plastică viziunea de dimensiuni cosmice concepută de Dante cu două sute de ani înainte, la ieșirea din Evul mediu.

Dar eclerajul la Dante nu e exterior, nu e doar un element de cadru, ci derivă nemijlocit din evoluția umană, exprimînd luminozitatea inerentă treptelor ei, de la condiția patimii inferioare, exclusive, acaparante, la căința îndurerată care produce purificarea și pînă la transfigurarea superioară în intelect și spirit din *Paradis*.

Din această pricină, ca și din aceea pomenită mai sus, a rarei acuități senzoriale cu care Dante percepe lumea, întunericul și contrariul său, lumina, au densitate, pondere, mișcare, specifice și variate, ele constituind atmosfera, emanația de calitate, aura locului și personajelor, și a căror metamorfoză continuă realizează o adevărată traiectorie a luminii. Aceasta nu este altceva decît succesiunea stărilor luminoase din *Infern* pînă în *Paradis*, stări care sensibilizează ideile și efectele legate de grandioasa experiență dantescă.

Lumina sau lipsa ei, întunericul, sînt ilustrate simultan de poet pe planul moral simbolic și pe cel fizic, con-

[1] P. Mandonnet, O. P., *Dante le théologien*, Paris, 1933.

cret sensibil, cu o deosebită varietate a termenilor şi o rară putere de sugestie. Că obscuritatea e corelată pe planul moral şi pe cel fizic o dovedeşte în primul rînd folosirea atributului *cieco* (orb) deopotrivă pentru a determina vicii ori stări fizice. „O cieca cupidigia, o ira folle" se consemnează în cîntul al XII-lea al *Infernului,* versul 49, viciul violenţilor aflaţi în cercul al şaptelea, în groapa de sînge arzător, cu luminozităţi sinistre („Lungo la proda del bollor vermiglio", *Inf.*, XII, 101).

Viciul este exprimat aici direct, ca o stare de orbire care, prin depărtarea de Dumnezeu, centrul lumii şi al luminii, întunecă lumina minţii, în mod firesc dreaptă şi virtuoasă.

Cei din cercul al III-lea, lacomii, sînt numiţi *ciechi* (*Inf.*, VI, 93). La fel, în cîntul al XX-lea, pedeapsa dată acelora care au încercat, împotriva legii firii, să străbată tainele lumii prin întunecatele practici ale magiei, interzise de religie, constă în aceea că „il veder dinanzi era lor tolto" (*Inf.*, XX, 15). Lacrimile durerii se scurg din ochii celor care au dorit să vadă prea mult înainte („perché volle veder troppo davante", *Inf.*, XX, 38), pe mijlocul spatelui, deoarece capul le este întors înapoi. Este evident că simbolul moral religios al raportului dintre vedere şi orbire este prezent pretutindeni, şi epitetul *cieco* revine, întăritor, mereu ca un leit-motiv al lumii de jos. Infernul este „cieco mondo" (*Inf.*, IV, 13), „cieco carcere" (*Inf.*, X, 58), „mondo cieco" (*Inf.*, XXVII, 25), viaţa dusă aici e tot „cieca vita" (*Inf.*, III, 47).

Orbirea patimii în viaţa de pe pămînt i-a dus aci pe cei care au ajuns opaci, impermeabili la razele cunoştinţei. În cercul al patrulea, cîntul al VII-lea, pătimesc avarii şi risipitorii; existenţa lor anterioară „ad ogni conoscenza or li fa bruni" (*Inf.*, VII., 54). Întunecarea se produce treptat în suflete şi în locuri pe măsura coborîrii, astfel încît Ciacco florentinul, aflat în cercul al treilea, bătut de ploaia, grindina şi zăpada ce cădeau, prin „l'aer tenebroso" (*Inf.*, VI, 11), îi poate răspunde lui Dante, care-l întreabă de unii cunoscuţi, că şi ei „son tra le anime più nere"

(*Inf.*, VI, 85). În mod firesc, locul caznei lui Iuda Iscarioteanul va fi „il piu basso loco e'l più oscuro, / e'l più lontan dal ciel che tutto gira" (*Inf.*, IX, 28—29).

Există deci o gradaţie fundamentală în desfăşurarea zonelor de întuneric, care sînt desemnate, generic, prin numeroase sinonime sugerînd direct obscuritatea ori prin perifraze expresive pentru non-lumină. *Oscuro, bruno, tenebroso, buio, nero* indică în linii mari calitatea locurilor respective.

„Tenebre eterne" (*Inf.*, III, 87), „buia campagna" (*Inf.*, III, 130), „valle... oscura, profonda... e nebulosa" (*Inf.*, IV, 8, 10), „buia contrada" (*Inf.*, VIII, 93), „quella oscura valle" (*Inf.*, XXIX, 65) etc., etc., au valoarea unor determinanţi nediferenţiaţi ai unei singure stări. Am văzut însă că există indicaţii de intensificare a obscurităţii pe măsură ce Dante şi călăuza lui coboară spre ultimele cercuri, spre centrul în care se află Dis. De asemenea, impresia de întuneric e sporită şi de o serie de nuanţe şi sugestii, care întăresc mila şi mai cu seamă groaza cercetătorului lumii de jos.

În primul rînd, fiecare element al acestor locuri e arătat a se afla sub semnul general. Aerul e mai adesea „bruno" (*Inf.*, II, 1), „nero" (*Inf.*, V, 51, IX, 6), „tenebroso" (*Inf.*, VI, 11), ca şi apa, „onda bruna" (*Inf.*, III, 118). Fundul mlaştinii de noroi e tot negru, „la belletta negra" (*Inf.*, VII, 12). „Le nere cagne" (*Inf.*, XIII, 125) care-i chinuiesc pe păcătoşii prin violenţă împotriva lor înşile, au aceeaşi culoare ca şi diavolul din cîntul al XXI-lea, care aduce un păcătos din Lucca şi-l aruncă în smoală („un diavol nero", *Inf.*, XXI, 29), în bolgia a cincea. De altfel, această bolgie e întunecată în mod deosebit cum zice Dante, „e vidila mirabilmente oscura" (*Inf.*, XXI, 6), pentru că aici se găsesc delapidatorii avutului public, adică toţi păcătoşii împotriva patriei lor, pe care Florentinul pasionat îi detestă mai presus de oricare alţii. Aci elementul constitutiv e o smoală foarte densă („pegola spessa", *Inf.*, XXI, 17) care-i prilejuieşte lui Dante binecunoscuta comparaţie cu arsenalul din Veneţia unde se călăfătuiau corăbiile. Mai jos, în

celelalte bolgii, ca și în ultimul cerc, al nouălea, o obscuritate tristă. În puțul cu giganți, în centrul cercului al optulea, se vede foarte greu înainte prin amurgul perpetuu :

„Quivi era men che notte e men che giorno,
Si che il viso m'andava innanzi poco".

(*Inf.*, XXXI, 10—11)

Permanența acestui crepuscul e neînchipuit de tristă, fiindcă efectul de obscuritate e întărit de groaza crescîndă a celui care se apropie de centrul unde se află Dis (Lucifer). Ca să poți vedea durerea celor aflați în ultimele cercuri, trebuie să pătrunzi „forando l'aura grossa e scura", — „străbătînd aerul dens și obscur" (*Inf.*, XXXI, 37). Consistența aerului e de o mare expresivitate, dînd întunericului calități de pondere, tactile. Mai tîrziu, în *Purgatoriu*, arătîndu-și bucuria de a fi ieșit din noaptea adîncă („uscendo fuor della profonda notte / che sempre nera fa la valle inferna", *Purg.*, I, 44—45) a Infernului, Dante sugerează nemișcarea grea a aerului întunecos, adăugîndu-i epitetul de „mort" („aura morta", *Purg.*, I, 17). În nemișcarea aerului, cu tot vîntul cumplit care bate dinspre aripile lui Lucifer înghețînd totul, se simte întunericul ca o apăsătoare lipsă a luminii, ca o stihie sinistră.

De altfel, chiar de la început, poetul asociază stări lăuntrice cu valorile luminii și întunericului, așa încît chiar definirea întunericului prin lipsa luminii îți strînge inima. Nu atît „l'aer sanza stelle" (*Inf.*, III, 23), cît mai cu seamă... „là dove il sol tace" (*Inf.*, I, 60), „ove non è che luca" (*Inf.*, IV, 151) și în special „luogo d'ogni luce muto" (*Inf.*, V, 28). „Tăcerea" luminii e de rău augur, indicînd grozavele chinuri din lumea subterană, de care, înspăimîntîndu-se omenește, corpurile cerești tac, încetînd a mai da strălucirea lor. E interesant cum depășind simbolistica și toate îngrădirile dogmatice ale vremii sale, Dante a izbutit să arate o sensibilitate, o capacitate de compasiune care depășesc, la acest mare pasionat, limitele obișnuite, exprimîndu-se pînă și în jocurile de valori.

Scanned with OKEN Scanner

Acel „luogo d'ogni luce muto", al cărui nume însuși e parcă un suspin, e cel în care suferă pedeapsa veșnică îndrăgostiții. Îndurerații și uniții în suferință Paolo și Francesca îl umplu pe Dante de o milă infinită. Văzîndu-i goniți fără odihnă de vîntul sălbatic („la bufera infernal che mai non resta", *Inf.*, V, 31) și auzindu-le gemetele jalnice, iubitul Beatricei își simte sufletul tulburat peste măsură de soarta lor care ar fi putut fi și a lui.

De aceea locul respiră cea mai plină de tristețe poezie, un întuneric dureros. Mai întîi, cînd vorbește de ceilalți, aerul i se pare negru. Atunci cînd apar cei doi inși, aerul i se pare „maligno" (*Inf.*, V, 86), moral și psihologic mai nuanțat, mai trist. Din perspectiva celor doi îndrăgostiți însă, aerul are o culoare stranie, în care se amestecă negrul și purpuriul, culoarea mixtă a păcatului și a patimii. Dar ceea ce predomină în „perso" (*Inf.*, V, 89) este totuși nuanța mai întunecată. Obscuritatea capătă astfel variații numeroase și pline de efect plastic poetic, individualizat prin intensități luminoase și amestec cu ușoare radiații (tot luminoase) coloristice.

„Perso", ca varietate de întuneric, mai apare undeva pentru necesitatea determinării lipsei de claritate a apei. În cercul al cincilea al mînioșilor, cei doi trec pe lîngă o fîntînă a cărei apă era „buia assai più che persa" (*Inf.*, VII, 103). Din apa întunecatei fîntîni, se formează un „triste ruscel" (*Inf.*, VII, 107), face o mlaștină Styxul, cel cu ape tulburi („torbid'onde", *Inf.*, IX, 64), în fundul căruia se află negru noroi („belletta negra", *Inf.*, VII, 12). E limpede că poetul dorește din nou să apropie obiectivul de un loc pe care vrea să-l scoată în relief pentru spaima pe care o inspiră, să-l individualizeze, tocmai fiindcă era un loc de mare notorietate. Styxul era pentru cei vechi una din apele infernale. Aci, în *Divina Comedie*, el desparte „l'alto Inferno" de „il basso Inferno", și, ca atare, merită să devină memorabil printr-o impresie sinistră.

Un alt loc care se bucură de nuanțe speciale ale întunericului este și pădurea dureroasă din cîntul al XIII-lea. Trei versuri cu construcție specială, alcătuite dintr-un

prim emistih cuprinzînd o negaţie şi dintr-un al doilea afirmînd prin contrast, fac atmosfera, intensificată de tonalitatea lor minoră şi de cadenţele trist incantatorii :

„Non frondi verdi, ma di color fosco ;
non rami schietti, ma nodosi e'nvolti,
non pomi v'eran, ma stecchi con tosco."

(*Inf.*, XIII, 4—6)

Cele două cuvinte care rimează în terţină sînt acelea ale culorii întunericului. „Tosco" vine probabil din aceea că ciudatele ramuri contorsionate sînt pline cu „sangue bruno", care apare mai jos, în versul 34. Iar „di color fosco" are o mare forţă de sugestie, deopotrivă vizuală şi lăuntrică, aşa cum mi se pare a avea şi „li alberi strani" (v. 15), care întregesc expresivul peisaj al durerii vegetale, sfîrşit cu prezenţele sinistrelor „nere cagne bramose a correnti" (v. 125).

Mai întîlnim de două ori în *Infern* cuvîntul „fosco" asociat cu „aura" : în cîntul al XXIII-lea, versul 78 şi în cîntul al XXVII-lea, versul 107. Traducînd sintagma cu „zarea sură", Coşbuc dăruie o exactă imagine a valorilor crepusculare ce stăpînesc ultimele bolgii, ca şi ultimul cerc al Infernului. Cu atît mai impresionantă ca efect de lumină apare proiectarea cioturilor de mîini ale unui păcătos din bolgia a noua, cea a semănătorilor de dezbinări, pe această „zare sură" cu o remarcabilă scenă de clar-obscur.

Pe lîngă faptul că mînuieşte clar-obscurul ca Leonardo ori ca Rembrandt, Dante se arată şi un maestru al „sfumato"-ului, introducînd ceaţa şi fumul, pe lîngă întuneric. Aerul dens şi obscur din unele cercuri este îngroşat alteori cu „fummo", ca în cîntul al VIII-lea din *Infern*, unde comentatorii cred că e vorba de exalaţiile mlăştinoase. În cîntul imediat următor, al nouălea, Virgiliu nu poate vedea departe „per l'aere nero e per la nebbia folta" (*Inf.*, IX, 6), de aceea ascultă. Ceaţa deasă dă aceeaşi impresie de îngroşare a întunericului pe care am mai întîlnit-o şi care con-

tribuie la realizarea unui ecleraj menit să stîrnească emoţii puternice. Pe de altă parte, înseşi culorile folosite în *Infern* urmăresc acelaşi scop al intensificării valorilor obscure.

Nemişcarea aerului mort e pusă mai mult în relief de cîte o iradiaţie de culoare contrastantă, şi mai cu seamă de prezenţa, ubicuă parcă, a focului etern. Aşa se arată în cîntul al VIII-lea cetatea Dite, cetatea focului, din care se văd, de departe, un fel de moschei, „meschite... vermiglie, come se di foco uscite" (*Inf.*, VIII, 70, 72).

Şi Virgiliu îi explică lui Dante cauza coloritului lor : „il foco eterno / ch'entro l'affoca le dimostra rosse" (*Inf.*, VIII, 73—74). La fel, cînd cei doi pătrund în cercul al optulea, la începutul groaznicelor Malebolge, Dante sugerează atmosfera malefică prin luminozitatea obscură, roşiatică a locului, „tutto di pietra di color ferrigno" (*Inf.*, XVIII, 2).

Pătrunzînd mai jos, spre acel fund care e adînc şi întunecat, „cupo" (*Inf.*, XVIII, 109), în bolgia a doua, ajung în bolgia a treia, a papilor simoniaci, unde se vede peste tot „la pietra livida" (*Inf.*, XIX, 14). Paloarea pietrei, aproape umană, sugerînd parcă o ordine morală şi sensibilă chiar înăuntrul mineralului, sau participarea integrală a elementelor la patima oamenilor au o valoare emoţională prin iradiaţia stranie a non-culorii. Chiar acolo unde se întîlneşte o pată de culoare intensă, ca în cîntul al IX-lea, unde Eriniile mînjite de sînge au cingători din şerpi foarte verzi, totul e de rău augur, stagnant, ca de mlaştină otrăvită, ca şi întunericul mort din această „trista conca" (*Inf.*, IX,16).

Tot aşa şi fulgerul roşu din cîntul al III-lea, versul 134 („che balenò una luce vermiglia"), şi Flegetonul, a cărui culoare îl înfioară şi în amintire pe Dante („lo cui rossore ancor mi raccapriccia", *Inf.*, XIV, 78). Rîul de sînge care stinge orice flacără deasupra lui e o sinistră prezenţă în întunericul bolgiei cu nisipul încins de eterna ninsoare de văpaie. Arzînd el însuşi, dar stingînd focurile împrejur, rîul, înconjurat în aura sa de fum şi obscuritate, produce

un remarcabil efect de culoare amestecată cu întuneric, dintre cele mai puternice în *Infern*.

Tenebrele veşnice sînt rezervate păcătoşilor, umbrelor dolente, apăsate de patimile lor întunecate. Dar Dante face să străfulgere cîte o scînteie de lumină chiar prin tristeţea fără sfîrşit a locului de jos, printr-o bună mînuire a contrastelor. Cîteodată, un damnat spune o vorbă care prin valoarea ei simbolică introduce parcă, măcar aluziv, un jind după lumină, făcînd de îndată întunericul mai dens şi mai apăsător.

Aşa, Cavalcante dei Cavalcanti, tatăl lui Guido, aflat în cercul al şaselea, al ereticilor, numeşte Infernul „cieco / carcere" (*Inf.*, X, 58—59), iar lumina vieţii, a soarelui, „il dolce lume" (*Inf.*, X. 69).

Succesiunea celor două sintagme contrastante dă o imagine fugitivă, dar cu atît mai sfîşietoare, a regretelor omeneşti legate de viaţa pierdută. Apoi, în cîntul al XVI-lea, cei trei sodomiţi din Florenţa, la despărţirea de Dante, îl roagă pe acesta să vorbească şi despre ei lumii, „se campi d'esti luoghi bui / E torni a riveder la belle stelle" (*Inf.*, XVI, 82—83). Şi aci, opoziţia dintre întuneric şi lumină, sugerată de cuvintele expresive, izbeşte o clipă văzul lăuntric ca o străfulgerare fără nădejde, scoasă din amintire.

Tot fără speranţă, dar plini de dorinţa de a vedea pe Dumnezeu, trăiesc într-o zonă de oarecare luminozitate cei din cercul I, din Limb, păgînii înţelepţi, care nu au altă vină decît aceea de a nu-l fi cunoscut pe Christ. Contrastul dintre locul „aperto, luminoso ed alto" (*Inf.*, IV, 116), unde se află eroii şi gînditorii Antichităţii clasice, şi valea dureroasă a Infernului care-şi arătase mai înainte tenebrele (în versul 10 al aceluiaşi cînt), constituie iarăşi un efect de lumină expresiv.

Singurul personaj însufleţit de nădejde în această lume a umbrelor e Dante. De aceea, simbolic, pentru el rămîn mereu aprinse, pe deasupra văii infernale, semnele nădejdii, stelele.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar din primul cînt, acolo unde experiențele lui mundane sînt trecute în alegorii și simboluri, Dante face lumina să lupte cu întunericul. Aflîndu-se în „selva oscura", (*Inf.*, I, 2), după ce a abandonat drumul cel drept, și cuprins de frică, ridică ochii în sus și-și simte frica risipită de razele soarelui care luminau laturile colinei, „raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle" (*Inf.*, I, 17—18). Mai departe, calea fiindu-i tăiată de panteră, el scoate din nou semne de nădejde, cu care să învingă teama, din priveliștea marilor seninătăți ale cerului :

„Temp'era dal principio del mattino ;
e'l sol montava'n su con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino
mosse da prima quelle cose belle ;
si ch'a ben sperar m'era cagione
di quella fera alla gaetta pelle
l'ora del tempo e le dolce stagione."

(*Inf.* I, 37—43)

După aceea lupoaica îl face să piardă iarăși nădejdea prin frică („...io perdei la speranza dell'altezza", I, 54), împingîndu-l spre obscuritate („mi ripingeve là, dove'l sol tace", I, 60). Oricît ar fi de simbolic exprimate stările și virtuțile (înălțimea fiind corelată cu lumina solară, lumina nădejdii), efectele de contrast scoase de Dante sînt grandioase, perspectiva stelară, cosmică, fiind mereu prezentă deasupra, la mari altitudini. Așa doar poate urmări poetul timpul zilei și semnele zodiacale pe boltă, acoperișul elevat al scenei pe care se desfășoară, în diverse etaje și secțiuni, *Divina Comedie*.

Și mai există o permanență luminoasă în noaptea infernală pentru Dante : ochii Beatricei. Cînd drumul lui începe în noapte și solitudine (Virgiliu fiind totuși de altă natură, necorporală), poetul află despre intervenția Beatricei în soarta sa. Maestrul mantovan, dînd explicații, se referă la ochii ei : „Lucevan li occhi suoi più

che la stella" (*Inf.*, II, 55). Şi de cîte ori îi pomeneşte, le adaugă epitetul „lucenti" (*Inf.*, II, 116). Lumina e prezentă în întuneric şi restriştе, fiindcă auzind vorbele lui Virgiliu, Dante face pentru sine o comparaţie decisivă, avînd legătură strînsă cu soarele şi lumina :

„Quali i fioretti, dal notturno gelo
chinati e chiusi, poi che'l sol li 'mbianca,
si drizzan tutti aperti in loro stelo,
tal mi fec'io..."

(*Inf.*, II, 127—130)

Toată forţa supraomenească necesară grelei călătorii, Dante o derivă din acest centru luminos care-l va conduce în mod figurat, prin întuneric, pînă cînd va ajunge „a riveder le stelle" (*Inf.*, XXXIV, 139) în chip propriu, la ieşirea din Infern.

O perfectă simetrie a valorilor contrarii leagă *Infernul* de *Paradis*. „Trista conca" (*Inf.*, IX, 16) se schimbă în fericit lăcaş unde bucuria (*letizia*) şi lumina divină (fiindcă ambele sînt echivalente) stăpînesc atotputernice, precum tristeţea şi tenebrele copleşesc Infernul. Lumina cu toate sinonimele ei (*luce, lume, lumiera*, etc.) alcătuiesc acum, în *Paradis*, fundalul permanent pe care se produc iarăşi variaţii foarte numeroase de efecte luminoase. Eliberat de închisoarea întunecată a patimilor, spălat de apele Purgatoriului, intelectul răsfrînge lumina eternă a adevărului într-o gradaţie ascendentă, pe măsura apropierii de ultimul cer unde spiritele se îndeletnicesc cu contemplarea lui Dumnezeu. De la cerul prim al Lunii, la cerul lui Mercur, al Venerei, al Soarelui, al lui Marte, Jupiter, Saturn şi pînă la cerul stelelor fixe şi Empireu, singurul cer fix, locul motorului prim, al rozei mistice şi al ierarhiilor angelice, Dante trece, condus de Beatrice, din sferă în sferă, din strălucire în strălucire crescîndă.

Pe măsură ce sporeşte lumina în sferele succesive ale planetelor, se aprinde mai vie bucuria în spiritele aleşi-

lor. Beatrice, cea mai atent urmărită de nesaţiul iubitor al poetului, are „occhi ridenti“ (*Par.*, III, 42), e mereu „lieta“ (*Par.*, III, 68 ; V, 94 etc.) aprinzîndu-se tot mai tare în timpul urcuşului. În cîntul al IX-lea, Dante explică în echivalenţe pentru cer, pămînt şi iad, această corelaţie :

„Per letiziar là su fulgor s'acquista,
si come riso qui ; mai giù s'abbuia
l'ombra di fuor, come la mente è trista.“

(*Par.*, IX, 70—72)

Spre deosebire de densitatea, staticitatea, greutatea apăsătoare a aerului „mort“ din *Infern*, lumina are atributele transparenţei, mişcării şi imponderabilităţii. Cuprins de lumină, care i se transmite prin ochii Beatricei, călătorul nu mai simte ponderea trupului său, ponderea ce-l făcea în Infern să disloce pietrele la coborîş ori să încline barca. Aci, integrîndu-se mişcării universale atît de armonioase a luminii, Dante intră în traiectoriile strictei geometrii cereşti a gîndirii medievale, în sistemul ptolemaic de organizare a cosmosului. Lumina se mişcă aşa cum se mişcă şi sferele, mai lent în zonele cele mai apropiate de pămînt, mai repede pe măsură ce se apropie de motorul prim, aflat în Empireu, „nel ciel che più della sua luce prende“ (*Par.*, I, 4), „al ciel ch'è pura luce“ (*Par.*, XXX, 39). De aceea viteza corpurilor înspre sferele superioare e mereu crescîndă. Săgeata revine adeseori în comparaţiile dantești. Iată cîteva exemple.

În cîntul al V-lea, cei doi pornesc din cerul Lunii în cerul lui Mercur, „si come saetta che nel segno / percuoti pria che sia le corda queta“ (*Par.*, V, 91—92). Explicîndu-i lui Dante structura lumii, Carlo Martello, în cîntul al VIII-lea, foloseşte şi el comparaţia cu săgeata pentru a-i face mai limpede modul în care Providenţa lucrează asupra fiinţelor create :

„per che quantunque quest'arco saetta
disposto cade a proveduto fine,
si come cocca in suo segno diretta."

(*Par.* VIII, 103—105)

Pentru rapiditatea cu care se mișcă, scînteile sînt iarăși folosite în sugerarea vitezei, ca la începutul cîntului al VII-lea, unde Justinian, prins în velocele dans al spiritelor, dispare împreună cu ele, „quasi velocissime faville" (*Par.*, VII, 8).

La fel, strălucirea și mișcarea rapidă a duhurilor pure și fericite în jurul Beatricei, în cîntul al VIII-lea, în cerul planetei Venus, e considerată „come in fiamma favilla" (*Par.*, VIII, 16). În viteza ei maximă, lumina devine fulguratie, și versurile *Divinei Comedii* o înregistrează ca atare. Din spiritele strălucite aflate în cerul lui Mercur se degajă „fulgor chiaro" (*Par.*, V, 108). Iar călătorul, care nu-și dă seama că a început suișul celest, e prevenit de minunata sa călăuză : „Tu non se 'in terra, si come tu credi ; / ma folgore, fuggendo il proprio sito" (*Par.*, I, 91—93). Această înțelegere a transformării unui corp zburînd la mari altitudini în spațiile intersiderale, în pură traiectorie luminoasă, amintește în chip înrudit de *Luceafărul*, în care Hyperion „părea un fulger neîntrerupt..." Și tot așa cum Hyperion se simțea atras către centrul Lunii „de o sete care-l soarbe", duhurile fericiților sînt purtate irezistibil de dorința fierbinte a cunoașterii cauzei prime, de o sete nestăvilită. În *Cîntul I*, marea lumină a cerului precum și dulcea muzică a sunetelor trezesc în Dante „un disio / mai non sentito di cotanto acume" (*Par.*, I, 83—84), de a cunoaște obîrșia lor.

Iar în cîntul al II-lea, poetul spune limpede care a fost forța ce i-a împins cu repeziciunea cea mai mare spre acel „deiforme regno" și anume la „concreata e perpetua" sete umană (*Par.*, II, 19). Tot așa, în cîntul al VIII-lea, spiritele îndrăgostite afirmă că sînt prinse „coi Principi celesti / d'un giro e d'un girare e d'una sete" (*Par.*, VIII, 34—35).

De jos în sus deci, acesta e impulsul, imboldul care te face să te mişti asemenea luminii. De sus în jos însă nu mai e sete ori dorinţă, ci perfecţiunea adevărului şi a dragostei care se revarsă ca o ploaie de lumină asupra creaţiei. Incredibilul fluviu din cîntul al XXX-lea, care e o replică superbă a Flegetonului în *Paradis*, în simetria perfectă a acestuia, e un fluviu de lumină în acţiune :

„E vidi lume in forma di rivera
fulvido di fulgore, intra due rive
dipinte di mirabil primavera.
Di tal fiumana uscian faville vive,
e d'ogni parte si mettean ne'fiori,
quasi rubin che oro circumscrive."

(*Par.*, XXX, 61—66)

Mişcarea acestui fluviu al vieţii e atît de rapidă, încît poate crea aparenţe infinite, dintre cele mai frumoase. Rotunjindu-se, el va arăta privirilor fermecate ale poetului uriaşul trandafir mistic, şi el în mişcare, cuprinzînd oştile sfinţilor martiri şi ale îngerilor. Desfăşurarea lui fulgurantă atinge culmile mişcării în regiunea cea mai înaltă. În el, liniarul şi circularul se îmbină, reunind direcţiile cele mai caracteristice ale luminii în zona Paradisului.

Mereu se desfăşoară paralel suirile şi coborîrile energiei luminoase împlinind sensurile creaţiei, ale planului divin şi mereu se rotesc cununi, ghirlande de lumini concentrice, în direcţii analoge ori contrarii. Pretutindeni, în ordine geometrică şi coregrafică se mişcă lumini, extinse pe o scară de bogate comparaţii în care domină apa, cristalul, soarele, metalul incandescent, oglinda, pietrele preţioase (mai cu seamă rubina, perla şi topaze). Fiecare lumină capătă iradiaţii de culoare, aşa cum căpăta şi întunericul în Infern, dar aci foarte fine şi transparente.

De aceea pare puțin ciudată părerea lui Croce în legătură cu sărăcia coloristică a Paradisului lui Dante. El spune în *La Poesia di Dante*: „Conceptul bucuriei paradisiace îl restrînge pe poet la puține, ba chiar la o singură categorie de imagini, îi reduce paleta la o singură culoare pe care n-o poate diferenția decît cel mult printr-o gradare, în mai puțin sau în mai mult, și n-o poate varia decît prin configurația spațială și uneori doar prin selectarea cuvintelor și a comparațiilor".[1] E adevărat, așa cum spuneam la început, că în *Paradis* coloritul propriu-zis, așa cum se află, proaspăt și intens, în *Purgatoriu* lipsește. Dar în *Paradis* coloritul devine și o modalitate a luminii, așa cum în *Infern* era o modalitate a întunericului. E foarte greu să dai varietate coloristică unei zone de alb și lumină, și totuși Dante o face, impresionant, dublîndu-și aci emoțiile spirituale cu echivalențe estetice.

Lucirea corpurilor celeste va fi aceea pe care poetul încearcă în primul rînd să o sugereze oamenilor. Soarele, simbolul christic, domină cu lumina sa întregul Paradis. Pentru a dărui ochilor pămînteni o aproximativă indicație asupra calității luminii, Dante recurge la imagini cantitative. I se pare, de pildă, că centrul dătător de strălucire s-ar fi dublat :

„E di subito parve giorno a giorno
essere aggiunto, come quei che pote
avesse il ciel d'un altro sole adorno."

(*Par.*, I, 61—63)

Incandescența solară e reprodusă într-o comparație fericit aleasă, a fierului scos din foc, fierbînd, scînteind :

[1] B. Croce, *La Poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1958, p. 141—142.

„Io nol soffersi molto, né si poco,
ch'io nol vedessi afavillar dintorno,
com ferro che bogliente esce del foco."

(*Par.*, I, 58—60)

Iar acumularea luminii soarelui îi pare a face lacul cel mai întins pe care l-a văzut vreodată (*Par.*, I, 79—81). Fulgerul şi focul adaugă, tot în acest cînt prim, elementele fundamentale ale luminozităţii specifice. „Lo ministro maggior della natura" (*Par.*, X, 28) e luat adesea drept termen de comparaţie în întregime, ca în cîntul al V-lea, versul 133, sau în fragmente, cu razele sale. De multe ori razele sînt asociate cu apa ori cu oglinda, pentru o mai exactă apreciere a efectului de lumină în mediul de transparenţe şi densităţi variate al văzduhului şi spiritelor din regiunea paradisiacă. Intrarea lui Dante şi a Beatricei în cerul Lunii e asemuită cu primirea unei raze de soare de către apă (*Par.*, II, 34—36). La fel strălucirea Raabei, care „scintilla, / come raggio di sole in acqua mera" (*Par.*, IX, 113—114). Apoi raportul de lumină, de strălucire între Beatrice şi Cacciaguida e exprimat prin imaginea razei de soare răsfrînte de o oglindă de aur (*Par.*, XVII, 121—123). Alteori, piatra preţioasă, atît de folosită de Dante în *Purgatoriu* pentru culorile cele mai vii, devine mediu refringent al razei solare. Consistenţa lunară este aproape aceea a unui „adamante che lo sol ferisse" (*Par.*, II, 33). Iar acvila simbolizînd imperiul este alcătuită dintr-o multitudine de rubine „in cui / raggio di sole ardesse si acceso, / che ne' miei occhi rifrangesse lui" (*Par.*, XIX, 4—6). O comparaţie mai fină în ceea ce priveşte iradiaţiile entităţilor din lumea luminii întîlnim în momentul în care îi apare lui Dante spiritul lui Folquet de Marseille, cunoscutul trubadur provensal. Acesta arată ca un „fin balasso in che lo sol percuota" (*Par.*, IX, 69), adică tot un rubin dar cu transparenţă mai clară decît cel de rînd.

Topazul e o altă gemă utilizată de poet pentru strălucirea lui aurie. „Vivo topazio“ îi spune Dante strămoșului său Cacciaguida, rugîndu-l să-și dezvăluie numele (*Par.*, XV, 85).

Referirea la perlă e destul de frecventă, mai cu seamă în determinarea substanței unor planete. Luna este „l'eterna margarita“ (*Par.*, II, 34), făcută parcă dintr-o concentrare de cețuri dense, lustruite :

„Parev' a me che nube ne coprisse
lucida, spessa, solida e pulita.“

(*Par.*, II, 31—32)

Tot substanță asemănătoare cu a mărgăritarului are și Mercur, „presente margarita“ (*Par.*, VI, 127). Afirmînd că în această planetă „luce la luce di Romeo“ (*Par.*, VI, 128), poetul sugerează transluciditățI de un rafinament rar, irizări sidefii. Altă dată perla pe o frunte palidă constituie un termen de comparație asemănător cu imaginea feței oglindite în ape limpezi ori în cristal transparent, toate pentru a sugera calitatea luminozității spiritelor aflate în Lună (*Par.*, III, 10—15). Ai mereu impresia că poetul operează ca un pictor priceput care subțiază culorile și le atenuează, reducîndu-le la irizații delicate, așezîndu-le mai cu seamă în spatele unor medii vitroase, în vreme ce intensifică luminile, răsfrîngîndu-le în aceleași medii.

Așa cum întărea strălucirea unei raze de soare făcînd-o să bată într-o piatră prețioasă sau în apă, tot așa slăbește valorile coloristice, obținînd efecte difuze mult mai delicate. De exemplu, în cîntul al XIV-lea, urcînd spre cerul lui Marte, poetul e uluit de frumusețea culorii spiritelor de acolo, care-i apar ca niște flori roșii între raze :

„...con tanto lucore e tanto robbi
m'apparvero splendor dentro a due raggi.“

(*Par.*, XIV, 94—95)

Mai departe, întîlnirea luminilor care alcătuiau crucea creşte strălucirea lor *(Par.*, XIV, 110—111).

Iar în aceeaşi grandioasă imagine a crucii, desprinderea unei pietre preţioase de pe un braţ şi alunecarea spre bază, creează un efect coloristic deosebit. Prin transparenţa luminoasă a crucii, traiectoria gemei se poate urmări : ea arată ca focul văzut prin alabastru *(Par.*, XV, 24). Comparaţia este de un mare rafinament, indicînd capacitatea de sublimare a culorilor în mediul atît de greu de reprezentat al Paradisului.

Jăraticul e folosit destul de des ca termen de comparaţie, tot din pricina îmbinării în el a luminii cu culoarea. Astfel, în cîntul al XIV-lea, în versurile 52—54, în cîntul al XVI-lea, în versurile 28—29, în cîntul al XVIII-lea, în versurile 100—101 etc.

Mai rarefiate încă sînt culorile curcubeului, care apare între-o comparaţie în cîntul al XII-lea, versurile 10—15, pentru cele două cununi de roze aflate în veşnic dans.

Pentru altă cunună de spirite, din cîntul al X-lea, poetul face uz de o comparaţie cu haloul lunar *(Par.*, X, 67—69). De altfel, începînd cu obiectele purtătoare de lumini, lămpi, candele, candelabre, trecînd prin lumina propriu-zisă, scînteie, flacără, foc, jăratec, şi sfîrşind cu corpurile luminoase cereşti, soare, lună, stele, meteori, galaxii, Dante le-a folosit pe toate cu sau fără iradiaţii de culoare, în toate lungimile de undă. Ba le-a adus cu mişcarea pînă acolo încît le-a dat luminilor şi echivalenţe în unde sonore. Teoria pitagoreică stabilind corespondenţe între mişcarea luminii şi a sunetelor pe temeiul raporturilor matematice e ilustrată cu o strălucire fără seamăn de Dante. Vibraţia muzicală a luminii apare mai impresionantă în episodul crucii de raze din cerul lui Marte, cruce roind de lumini muzicale :

„Di corno in corno e tra la cima e'l basso
si moviên lumi, scintillando forte
nel congiugnersi insieme e nel trapasso :
cosi si veggion qui diritte e torte

veloci e tarde, rinovando vista,
le minuzie de' corpi, lunghe e corte,
moversi per lo raggio onde si lista
tal volta l'ombra che, par sua difesa,
la gente con ingegno e arte acquista.
E come giga e arpa, in tempra tesa
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
cosi da'lumi che li m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode
che mi rapiva, sanza intender l'inno."

(*Par.*, XIV, 109—123)

sau în episodul celor două flăcări care-şi mişcă vibraţia muzical, după cuvinte :

„E come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo della corda,
in che più di piacer lo canto acquista,
si, mentre che parlò, mi si ricorda
ch' io vidi le due luci benedette,
pur come batter d'occhi si concorda,
con le parole mover le fiammette."

(*Par.*, XX, 142—148)

Ilustrînd teorii ştiinţifice prin sisteme filosofice ale vremii sale, poetul florentin a creat infinite valori estetice a căror exprimare stă la îndemîna tuturor artelor. Şi el a fost un maestru în toate. Ducîndu-le pe parcursul *Divinei Comedii* de la simplu la compus, le-a desfăşurat într-un uriaş evantai pe fundalul universului, întunecat şi luminat cu geniu. Şi ca întotdeauna la marii poeţi, eticul dublează esteticul şi la Dante. Pe marginea traiectoriilor luminoase, a jocului de valori, încă putem medita la *virtute e conoscenza*, sensurile existenţei omeneşti, sintetizate de poet prin gura înţeleptului Ulise.

UN OM ÎNTRE VREMI : GEOFFREY CHAUCER

Vremea în care trăiește Chaucer e o vreme de tranziție, de înnoiri, de zguduire a vechilor temelii ale credinței și cavalerismului, pe care le edificaseră, în chip de virtuți cardinale ale Evului mediu, feudalismul și biserica. În luptele surde sau fățișe duse de mase împotriva feudalilor și de Comune împotriva regelui, în înfruntările dintre Anglia întreagă și papalitate apar simptomele noii orientări social-politice, care determină o nouă stare de spirit, neobișnuită pînă acum în istoria europeană. Epoca este una de neliniște, de agitație, de interesante efervescențe, de atitudini noi care prevestesc apariția unei noi etape în istoria culturii omenești, Renașterea.

E o vîrstă a afirmării dorinței de cunoaștere și a curiozității, e o vîrstă a criticii și a negării lucrurilor vechi, prestabilite. Se simte pretutindeni în Anglia dorința aruncării jugului unei dominații care apare tot mai necompatibilă cu marile transformări social-politice : dominația gîndirii scolastice și teologale. Oamenii își îndreaptă privirile într-acolo de unde le-ar putea veni scăparea : spre natură și spre viață în general, izvoarele dintotdeauna ale gîndirii laice, așa cum tinde să devină acum gîndirea. Toate aspectele lumii sînt la fel de plăcute în măsura în care afirmă bucuria cît mai completă a vieții. Fiindcă acești englezi simt în ei lucrînd niște forțe de energie remarcabilă, suind o dată cu fluxul proceselor istorice. „Starea a treia" engleză e tot mai viguroasă, mai activă și mai îndrăzneață.

Ea începe să pună la îndoială lucrurile pe care le învăţase de la clerici şi nobili şi tinde tot mai mult să-şi făurească o cultură proprie, asemănătoare în linii mari cu acelea ale fiecărui popor de pe continent. Literatura aceasta, mai cu seamă satirică, dezvăluie o mentalitate nouă, din ce în ce mai profană, opusă printr-un proces firesc, de contradicţie, mentalităţii sacre care stăpînise pînă atunci lumea medievală.

Acest duh intrase în Chaucer de timpuriu, în anii cînd trăise în zgomotosul City, centrul comercial al Londrei. Şi el auzise poezii satirice de tipul *fabliaux*-urilor licenţioase, şi el asistase la reprezentaţiile atît de iubite de englezi, ale comediilor populare, înrudite cu farsele franceze şi cu sotiile şi faceţiile germane. Şi el ricanase, ca oricare om al stării a treia, la auzul obscenităţilor din numitele poezii sau scenete comice, şi le înregistrase. Şi el privise cu ochi critici pe nenumăraţii călugări din diverse ordine care cereau într-una pomană pentru ei şi mînăstirile lor. Se zice că odată a bătut pe un călugăr franciscan în Fleet Street, drept care a fost supus unei obişnuite amenzi, ca membru al unui colegiu juridic. Om al vremii sale, pe care a înţeles-o şi a răsfrînt-o mai deplin decît oricare altul, Chaucer a fost supus aceleiaşi curiozităţi generale, a vrut să ştie cu aceeaşi pasiune (ba poate cu una mai intensă) ca şi ceilalţi din lumea lui. Firește, împrejurările vieţii i-au permis să-şi satisfacă setea de cunoaştere într-un mod mult mai larg şi la un nivel mult mai înalt decît acela atins de omul de rînd.

Ca şi Dante în Italia, Chaucer a studiat în Anglia tot ceea ce filosofia şi ştiinţa vremii îi puneau la îndemînă. Mai întîi reminiscenţele trecutului, destul de puternice, chiar în cursul Evului mediu. Studiul Antichităţii, oricît de deformat şi lacunar, persistase de-a lungul întregului Ev mediu, limba latină rămînînd limba cultului catolic şi a învăţămîntului scolastic medieval, a *trivium*-ului şi a *quadrivium*-ului şi mai ales a învăţămîntului juridic prin care Chaucer trecuse. De aceea autorii clasici îi sînt atît de familiari. El citează pe Homer, pe Esop, pe Aristot şi pe

comentatorul său arab, Avicenna, pe Platon sau Teofrast, dar destul de rar şi uneori, aş zice, chiar îndoielnic. Dar neîncetat se inspiră şi citează din autorii latini, din aceia pe care biserica îi îngăduise şi-i adoptase sau, la nevoie chiar, îi moralizase. E vorba de Virgiliu, Ovidiu, Seneca, Cicero, Juvenal, Tit Liviu, Lucan, Suetoniu şi Valerius, Macrobius şi alţii mai tîrzii, ca de pildă Boeţiu a cărui operă, *De consolatione philosophiae,* o şi traduce.

Firește, scriitorul se simte acasă în lumea sa, aceea care pentru noi se cheamă medievală. Ştiinţa teologică îi e bine cunoscută, atît de bine, încît unii exegeţi ai operei sale au putut da interpretări teologice, alegorice în legătură cu ea, susţinînd că ar fi vorba în înşiruirea *Povestirilor din Canterbury* de ilustrarea celor şapte păcate de moarte, combătute în cele din urmă prin povestea de încheiere a preotului.

Autorităţile biblice îi sînt mereu la îndemînă, atît cele din Vechiul cît şi cele din Noul Testament. De la David şi Solomon la sfîntul Pavel, Chaucer se plimbă în scripturi cu uşurinţă. De asemenea, printre autorităţile patristice între care cel mai des pomenit e, desigur, sfîntul Augustin, apoi sfîntul Jerome, sfîntul Bernard, sfîntul Reymund de Pennaforte, Tertulian şi alţii.

Dreptul canonic îi este iarăşi bine cunoscut, ca oricărui jurist medieval. Literatura hagiografică îi dăruie uneori substanţă în *Povestirea celei de a doua maici,* de pildă, unde se foloseşte ca izvor pentru legenda sfintei Cecilii *Legenda Aurea,* o compilaţie făcută din epitome ale unor legende mai vechi, foarte răspîndită în Europa şi foarte populară, şi pe care el o va fi cunoscut în versiunea lui Jacobus de Voragine, arhiepiscop al Genovei. Şi cu aceasta am intrat în lumea atît de bogată a literaturii vremii lui Chaucer şi atît de bine pătrunsă de acesta.

Interesant şi mozaicat amestec de influenţe înfăţişează această epocă plină de tălăzuiri dinspre răsărit spre apus, dinspre apus spre răsărit. Adică, pe de o parte creştinismul adusese o infuzie nouă de fantezie şi culoare în vechiul fond european clasic prin aluviunile ebraice, siri-

ace și chiar mai îndepărtat asiatice, deschizînd măsuratei rațiuni grecești și latine calea spre o lume fabuloasă. Pe de altă parte, stăpînirea maură în Spania făcea să pătrundă de la apus înspre răsărit, prin intermediul Provenței, o lirică fierbinte, o poezie de dragoste arzătoare, născută în deșerturile Arabiei. Popoarele Nordului, mai cu seamă cele germanice, introduseseră în fondul clasic o undă eroică nouă, un suflu de măreție războinică menit să fuzioneze organic destul de tîrziu cu mentalitatea creștină, și o mitologie deosebită de cea clasică.

Astfel au revenit — colorate nou, topite în proaspete amestecuri fabuloase — vechi povestiri înspre Occident, reamintind faptele de înțelepciune și curtenie ale lui Solomon sau Alexandru cel Mare, și reevocînd luptele și nenorocirile Tebei și ale Troiei. De asemenea falsele tratate de zoologie care au circulat în tot Evul mediu, *Bestiariile* sau *Fiziologurile*, introduceau și întrețineau, probabil după relatări orientale, imagini de animale fantastice ca basiliscul sau inorogul, printre cele cunoscute.

Din Spania influențe arabe au fecundat lirica trubadurească, delicata floare a sudului Franței, transplantată apoi în Italia și Sicilia, și în nordul Europei unde s-a amestecat cu lirica truverească, plină de elemente populare autohtone.

Nordul a produs cîntecele de gestă, marile cuprinderi ale ciocnirilor între popoare în acel timp de necurmate lupte (*Beuwulf*, *Nibelungenlied* și *Chanson de Roland* constituind lamura acestei literaturi), ca și romanele cavalerești, de aventură și dragoste, din care ciclul arthurian a aflat cea mai întinsă răspîndire.

Pe toate acestea le-a cunoscut Chaucer, aflat la castel într-o atmosferă hrănită pe de o parte cu cîntece de gestă și romane cavalerești, pe de alta cu poezie de dragoste de tradiție trubadurească și truverească. Pentru pajul Geoffrey, Roland, Lancelot du Lac, Perceval din Galia, Guy of Warwick, Libeaus, Gawain, erau personaje pomenite mereu întru amintirea vitejiilor și iubirilor lor. Așa că el le trece în opera lui în mod firesc ca pe niște vechi

prietenii, tuturor cunoscute. La fel de familiar vorbește despre Gaufred, trubadurul care l-a însoțit pe regele Richard inimă de leu și întrebuințează, chiar cu intenție ușor burlescă, fragmente din menestreli, identificați de specialiști. A ascultat sigur menestreli contemporani englezi și francezi și a înțeles tehnica poeziei lor. A cunoscut însă și pe urmașii notorii ai truverilor francezi în acei doi prieteni ai săi pe care i-a și urmat ca model în unele din operele sale, pe Guillaume de Machaut și pe Eustache Deschamps.

Cartea ducesei e mult îndatorată operei lui Machaut, *Dict de la Fonteinne Amoureuse*, ca și fragmente din *Povestirea economului*. Iar *Miroir de Mariage* a lui Deschamps i-a slujit în *Precuvîntarea* la *Povestirea tîrgoveței din Bath* ca și la alcătuirea *Povestirii negustorului*.

Roman de la Rose, complicata operă morală a diecilor francezi versați în arta alegoriei, i-a fost carte de căpătîi lui Chaucer și l-a influențat în toate etapele creației lui.

Roman de Renart de asemenea îl arată pe Chaucer a-i fi tributar, prin mai ales *Povestirea duhovnicului de maici*, despre cocoșul Șantecler și găinușa Bogheata. De altfel lumea romanelor satirice și a *fabliaux*-urilor este poate cea mai apropiată de spiritul formației adevărate, autentice a lui Chaucer și a constituit elementul său originar.

Sursele italiene literare sînt cele mai strălucite ale acelei epoci și trebuie începute cu Dante, ale cărui ecouri străbat adesea în *Povestirile din Canterbury* : în *Povestirea călugărului*, de pildă, în legătură cu episodul despre Ugolino della Gherardesca sau cu rugăciunile sfîntului Bernard din *Paradisul*, cîntul XXXIII, intrată în *Povestirea celei de-a doua maici*. Iar scriitorul e menționat chiar, în diverse împrejurări : în *Povestirea tîrgoveței din Bath* sau în *Povestirea fratelui cerșetor*.

Petrarca, numit de Chaucer „al meu învățător“ în *Povestirea călugărului*, revine și el de mai multe ori, cu numele și opera lui în paginile scriitorului englez.

Boccaccio slujește de izvor principal în cea mai întinsă dintre *Povestirile din Canterbury*, aceea a cavalerului, cu

opera sa *Teseida*. Din aceeași operă s-a inspirat parțial Chaucer în *Parlamentul păsărilor* și în *Troilus și Criseyda*. *Filócolo* constituie apoi sursa cea mai probabilă a *Povestirii răzeșului*.

De asemenea *Ameto* a fost legat de *Povestirea negustătorului*, în anumite privințe.

Iar *Decameronul* figurează foarte des în sursele și motivele poetului englez, fie că e vorba, bunăoară, de *Povestirea diaculuí* despre Grizelda cea mult răbdătoare sau de *Povestirea năierului*, cu susținută alură de *fabliau*. Uneori certitudinea filiației directe este stingherită de probabila interpunere a altui scriitor italian, Giovanni Sercambi, care l-a imitat pe Boccaccio în *Novelele* sale ; autorul *Decameronului* rămîne însă un izvor important în cultura și opera lui Chaucer.

Viziunea lui Chaucer despre lume este, așa cum o arată opera sa, dominată de concepția teologală și de cea formată la școala științelor vremii. Între acestea astrologia ținea un loc de frunte în explicarea universului, geocentric, firește, după tradiția ptolemaică moștenită și acceptată de biserică. În acest univers limitat, format din pămîntul nemișcat, disc cu două fețe, de tină și apă, înconjurat de cerurile mobile ale celor șapte planete (Luna, Mercur, Venus, Soarele, Marte, Jupiter și Saturn) și de cerul al optulea al stelelor fixe, toate lucrurile se mișcau sub impulsul motorului prim, aflat în cerul al nouălea, și-și desfășurau destinul propriu într-o strînsă corespondență cu evoluția planetelor prin cele 12 semne sau case ale zodiacului. Fiecare planetă avea semnul său și stăpînirea asupra unor elemente din cele patru regnuri. Metalele, de pildă, corespundeau în mare, după criterii în primul rînd coloristice, planetelor în felul următor : aurul era metalul solar, plumbul — saturnin, argintul — lunar, arama — marțiană și așa mai departe. Pietrele prețioase de care se ocupau atît oamenii de știință ai vremii aveau și ele virtuți caracteristice prin aceleași corespondențe, exaltînd sau slăbind înrîurirea planetelor respective.

Oamenii, alcătuiți din proporțiile variate ale umorilor, corespunzînd celor patru elemente fundamentale din care fusese făurită lumea, adică pămîntul, apa, focul și aerul, purtau în destinul lor pecetea înrîuritoare a planetelor sub semnul cărora se născuseră. Tîrgoveața din Bath se socotește îndreptățită să iubească mereu, din pricina planetelor care prezidaseră la nașterea ei :

„Căci firea mea, așa să știți, se-mparte
Între iubeața Veneră și Marte :
Zeița m-a făcut nepotolită
Și Marte-mi dete inimă călită ;
M-am fost născută Taur înclinat
Cu Mars... Păcat că dragostea-i păcat !“

Faptele oamenilor se socot a fi menite succesului sau nereușitei după configurația cerului în momentul întreprinderii lor. De aceea mulți superstițioși consultau pe specialiști care urmăreau cu tabelele toledane mersul planetelor și stelelor în fiece moment al zilei.

Medicina însăși era strîns legată de datele astrologiei și se sprijinea pe învățătura lui Galenus care stabilea între elemente și umori legături numerice și de „calitate“. Pămîntul e rece și uscat, focul fierbinte și uscat, aerul fierbinte și umed, apa rece și umedă. Cele patru umori care le corespundeau erau melancolia, cholera, flegma și sîngele, generate respectiv de creier, inimă, ficat și stomac. De aci oamenii erau împărțiți conform celor patru temperamente, melancolic, choleric, flegmatic și sanguin și erau considerați supuși influențelor astrale, mai ales celor lunare. În general, umorile, spunea medicina medievală, variază cu creșterea și descreșterea lunii. Dacă luna era în Rac la începutul bolii și în conjuncție cu Marte și Saturn, atunci boala venea dintr-o supraabundență de choleră neagră[1]. Cam așa vorbește știutoarea găinușă Bogheata lui Șantecler, speriat de visul său :

[1] W. C. Curry, *Chaucer and the Medieval Sciences*, London, Allen, 1960 (sec. print).

„Te-ncredințez că visul ce-ai visat
Devine din prisos de fierea rea
Pe care-o ai în tine fir-ar ea !...
...La fel melancolia, neagra zamă,
Îl face-n somnul său pe om să geamă...
...Că ești de soiul tău prea plin de fiere.
Păzea cînd fi-va soarele-n putere
Să nu te afli prea încins la cheag ;
Altminteri pun pe-o grivnă rămășag
Că hojma la trei zile friguri rele
Te-or bîntui — și poți muri din ele."

De aceea un bun diagnostician, ca medicul lui Chaucer, va trebui să cunoască perfect astronomia *„that swete drynke"*, „acea dulce licoare", știind astfel să stabilească originea oricărei boli.

„Dulcea licoare" îl va fi desfătat din plin pe poet fiindcă în 1391—92 a scris un *Tratat despre Astrolab* pentru uzul unui copil, *„little Lewis"*, despre care se crede că ar fi fost un fiu sau un fin al său. Paginile despre acest instrument de investigație astronomică nu sînt decît la un nivel foarte elementar științific, ca pentru înțelegerea unui copil, dar, cum s-a spus, ele sînt primele scrise în engleză despre un instrument de cercetare științifică. Dacă mai recent descoperita *Equatorie of the Planetis* se va dovedi a-i aparține, atunci preocuparea mai adîncă a lui Chaucer pentru astronomie va căpăta o nouă lumină.

Înrudită în acea vreme cu medicina și astrologia era și alchimia, strămoașa chimiei moderne, care a interesat, ca o știință incipientă, plină de taine pentru profan, multe intelecte dintre cele mai strălucite ale epocii, pe Petrarca și pe Chaucer. Nu se știe în ce măsură va fi cunoscut scriitorul englez atelierul și practicile alchimiste, deși *Povestirea argatului avei* folosește o terminologie care, oricît de caricată, ar sugera oarecare intimitate cu lumea retortelor și a salamandrelor. În orice caz,

literatura alchimistă îi era cunoscută şi e suficient să citãm numele faimosului Arnaldus de Villa Nova.

Magia naturală e un simplu adjuvant al medicinei, folosit mai ales la alcătuirea medicamentelor şi otrăvurilor, de către medici şi farmacişti. Chaucer o cunoaşte de asemenea, cum cunoaşte şi procedeele medicilor lăudăroşi şi doritori de îmbogăţire care prescriu la fiece doctorie o doză respectabilă de „aurum potabile".

Dar magia şi astrologia unite duc la practici vrăjitoreşti, la împuternicirea unor oameni cu aparenţe demiurgice. Magicienii aceştia păstrau încă oarecare prestigiu în secolul al XIV-lea, deşi biserica îi urmărea fără preget şi mentalitatea magică începea să dea înapoi în faţa asaltului tot mai susţinut al empirismului filosofic şi al raţionalismului exprimate în mentalitatea tot mai profană a maselor. Chaucer putea să introducă într-o poveste a sa, cea a răzeşului, un episod cu un vraci din Orléans, în stare să săvîrşească fapte de mirare, să iluzioneze, să aducă în faţa îndrăgostitului imaginea mincinoasă a iubitei sale cum, mai tîrziu, Faust în opera lui Goethe va înfăţişa curţii frumuseţea anticei Elena.

Fizionomica întregea complexul ştiinţelor vremii, adăogindu-se medicinei şi astrologiei.

Firește, această largă avuţie de cultură (pe care unii comentatori s-au căznit s-o tăgăduiască arătînd cu de-amănuntul unde a greşit scriitorul şi ce n-a ştiut decît pe jumătate) s-a grefat pe un spirit curios, receptiv, pe o capacitate modernă de observaţie şi a dublat o întinsă experienţă de viaţă curteană, de culise politice şi diplomatice, de relaţii cu personalităţi interesante, de afaceri comerciale şi administrative, de întîlniri cu oameni de toată mîna. Purtînd în el germenii înnoirii, Chaucer, plin de curiozitate variată, a reuşit să-şi cunoască într-un fel remarcabil contemporaneitatea şi să primească direcţiile esenţiale ale evoluţiei ei istorice. Astfel nu mai ştim dacă opera lui Chaucer răsfrînge contradicţia fundamentală a autorului, adică aceea de om a două epoci, a Evului mediu care sfîrşea şi a Renaşterii care mijea, sau răsfrînge

realist şi obiectiv întreaga vreme de tranziţie în care lupta între contrarii, între nou şi vechi, se observă cu putere. Mai bine zis scriitorul este expresia integrală a vremii şi oglindeşte astfel mijlocit tendinţele ce se înfruntă în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, acel secol „flamboyant, toppling and tottering“[1].

Opera lui Chaucer constituie o lume întreagă pentru că, în preajma Renaşterii, cuprinsul artei s-a lărgit enorm şi literatura cultă a primit totul în ea, a făcut loc deopotrivă dramei şi măscării, a alăturat tragicul şi comicul, grotescul cu sublimul. Ceea ce începuse mai palid în Dante din pricina gravităţii solemne a concepţiei lui de viaţă, se accentuase izbitor în Boccaccio şi continua în urmaşii lui. Totuşi Italia era o ţară de prea insistente reminiscenţe clasice ca literatura ei să realizeze un efect de contraste puternice, de îngroşări frapante, de culori violente. Nu picturii italiene i-a fost hărăzită cea mai mare tărie o tonurilor, ci aceleia din nordul flamand, ceţos şi înfometat de culoare. Nu literaturii italiene, atît de mari, a acestei vremi i s-a dat tăria cea mai mare a esenţelor umane concentrate, ci aceleia din Nordul englez, îndrăgostit de contraste într-o epocă de ciocniri între mentalităţi contradictorii, între oameni de stări şi clase sociale opuse. Şi această concentrare remarcabilă s-a produs nu în toată opera lui Chaucer, ci în floarea ei finală, *Povestirile din Canterbury*.

Ceea ce dăduse poetul pînă atunci, ca producţie de tinereţe, era tributar cu totul poeziei curtene de dragoste precum şi în general literaturii alegorice de tipul *Romanului despre trandafir*. *Cartea ducesei*, scrisă pentru mîngîierea lui John of Gaunt la moartea primei sale soţii, Blanche de Lancaster, este un cuprinzător *lamento* al cavalerului îndoliat, întrerupt de un straniu personaj, Visătorul, care suferă şi el, bîntuit de nesomn din pricina tristei lui fantezii. Aceste două suferinţe, comparate şi îngemănate, sînt menite să ilustreze viaţa ca o durere şi

[1] Înzorzonat, clătinîndu-se, stînd să cadă.

o zădărnicie continuă. De aci, cum s-a spus, visarea ce înconjură întreaga naraţie ; de aci depărtarea de realitate a personajelor zugrăvite cu intenţie în atitudini convenţionale ca nişte figuri într-o tapiserie medievală[1]. Desigur, subordonarea mijloacelor poetice unor idei dominante coordonatoare este făcută cu artă şi pricepere de tînărul Chaucer, dar maturizarea creaţiei sale este un proces evolutiv îndelung, ca la orice scriitor, şi fiece lucrare aduce o nouă dovadă a acestui proces. *Casa faimei,* produs al începuturilor de influenţă italiană, se sprijină iniţial pe aceeaşi tramă convenţională de dragoste, caracteristică pentru unele poeme ale Evului mediu, dar lasă să apară interesantul şi noul motiv al faimei, al gloriei, care anunţă Renaşterea.

Este o operă de tranziţie, în parte inspirată din Dante, şi care poartă semnele specifice ale creaţiei chauceriene : tratarea liberă a motivelor de inspiraţie chiar cînd ele au fost împrumutate, împănarea textului cu referiri numeroase la fapte şi personaje contemporane, ca şi la izvoare variate de cultură, umorul subţire care învăluie toată alegoria.

Parlamentul păsărilor înfăţişează iar un motiv bine cunoscut al literaturii medievale şi anume un sfat al zburătoarelor în legătură cu alegerea iubitei în ziua de Sînt Valentin, dar şi aci poetul procedează liber în dezvoltarea temei, cu mînă tot mai sigură foloseşte procedeele artei sale şi în special dialogul care capătă o vioiciune anunţînd forţa *Povestirilor din Canterbury, Troilus şi Criseyda,* însă, prefigurează într-adevăr capacitatea narativă a viitoarei opere capitale. Această poveste, spusă mai întîi de Benoit de Sainte-Maure în al său *Roman de Troie* într-un episod, a ajuns la Boccaccio (prin versiuni intermediare italiene) care a alcătuit un întreg poem, de sine stătător în *Filostrato.* Această carte a fost sursa imediată a lui Chaucer care, ca de obicei, a lucrat original asupra textului

[1] Bronson H. Bernard, *The Book of the Duchess Reopened* (în vol. Chaucer, *Modern Essays in Criticism,* edited by Edward Wagenknecht, New York, 1959, p. 271—294).

citit și a dat, cum se spune, un adevărat roman psihologic.

Și *Legend of Good Women*, tot o vorbire despre dragoste, vestește apariția *Povestirilor* mai ales prin structură, prin deschiderea printr-un prolog. Poetul e condamnat de zeul dragostei să scrie o legendă în cinstea femeilor desăvîrșite după canoanele dragostei, fiindcă a defăimat femeia scriind *Troilus și Criseyda* și traducînd *Le Roman de la Rose*.

Povestirile din Canterbury, operă a maturității depline scriitoricești a lui Chaucer, alcătuiesc un univers, concentrează o lume întreagă cu toate preocupările și aspirațiile, cu toată culoarea ei autentică. În ele Anglia lui Chaucer ni se înfățișează cu un adevăr și o forță rară, semn, la autor, al unei puteri deosebite de oglindire realistă. Povestirile însumează, în varietatea lor, demnă, cum spuneam, de curiozitatea unui om al Renașterii, toate speciile cunoscute ale vremii aceleia de tranziție, cînd lărgirea orizontului artistic permite intrarea oricărui fapt de viață în arta cultă, de la dramă la măscări. E un fenomen estetic ce trebuie luat în seamă și înțeles în semnificațiile lui integrale, fiindcă înseamnă, pentru literatură și artă în general, o hotărîtă orientare spre un nou spirit, cel laic, umanist, conform căruia se putea spune cu o vorbă veche latinească potrivită oricărui umanism: „Homo sum; nihil humani a me alienum puto“[1]. Într-adevăr nimic din viața timpului n-a rămas străin scriitorului, n-a fost lăsat în afara *Povestirilor din Canterbury*.

În primul rînd nu lipsește nici o categorie socială a vieții engleze. Toate stările sînt înfățișate de Chaucer cu o uimitoare obiectivitate într-o galerie desfășurată, plasată pe direcția fundamentală a dezvoltării istorice. Desigur cavalerul, simbol al întregii orînduiri, al idealului uman medieval, nu putea lipsi din această galerie înfățișată în remarcabilul *Prolog* și în interludiile hazlii pe care le constituie precuvîntările la fiece povestire. Dar cu toată

[1] „Sînt om; nu socot străin nimic din ceea ce e omenesc“ (Terențiu, Heautontimorumenos, actul I, scena I).

admirația și strădania autorului, cavalerul rămîne un personaj fără viață, în ciuda calităților lui morale și războinice atît de elevate. Singurul semn individualizator ce-i aparține este „cămașa neagră-a dumisale / soită de rugina acelor zale“ ; haina sa proastă. Fiul său, scutierul (the Squire) e un tînăr plin de haruri, frumos, cochet, cu costum pestriț alb și roșu, înflorit ca o pajiște, și care cumulează toate desăvîrșirile epocii : cîntă, scrie, pictează și dansează, stăpînind desigur și meșteșugul armelor. Dragostea e pricina neliniștii lui primăvăratice care i-a luat somnul. Încîntător, portretul scutierului depășește, totuși, cu foarte puțin convenția tipică a epocii în ceea ce privește idealul de formație a viitorului cavaler. El rămîne o plăcut colorată figură dintr-o ilustrație de manuscris.

Cu cavalerul și scutierul, lumea castelului, a seniorilor, se epuizează repede, după cum se vede, potrivit importanței lor istorice, din ce în ce mai scăzute. Foarte numeroși sînt oamenii bisericii, bărbați și femei, preoți, călugări și călugărițe, vînzători de iertăciuni. Stareța deschide seria, ca mai mare în ierarhia lor. E o femeie delicată cu insistență, ale cărei maniere o unicizează între țăranii și negustorii vrednici, dar grosolani. De la numele ei, Eglantina, la limba pe care o folosește (acea franceză din Stratford), la afectarea curtenească a purtării, la predilecția pentru căței și la costumul care-i întregește portretul și se sfîrșește cu un elegant și grăitor accesoriu, paftaua de aur avînd gravată deviza *Amor vincit omnia*[1], Chaucer a ales cu subtilitate ironică tot elemente care să sugereze capacitatea sensibilă și sentimentală a stareței, cu totul depărtată de cerințele aspre, ascetice ale cinului. De altfel, cu o singură excepție, aceea a bietului preot dintr-un tîrg, oamenii bisericii se arată însuflețiți de un spirit potrivnic idealului tagmei, care-i face să se dedea unor înclinații și chiar unor pasiuni cu totul incompatibile cu starea și profesia lor. Călugărul este un vînător pătimaș, are ogari și cai arabi. Înclinat spre bucuriile trupului,

[1] Iubirea învinge totul.

n-avea nimic dintr-un ascet, ba chiar dispreţuia canonul benedictin căruia trebuia să-i slujească. Grija de costum îl preocupă, poartă „Pe mîneci cusătură / Cu găitan din blană scumpă, sură“ şi o vizibilă bijuterie din aur masiv spre a-şi prinde gluga. Semnul buneistări, al bucatelor de frupt, se vede pe toată faţa lui, în pleşuvia lucioasă, în obrazul „ca uns cu mir“, în trupeşia lui, în ochii „înfocaţi şi jucăuşi“ ca tăciunii. Fratele pantahuzar, la fel de lumesc în apucături, avea patima cîştigului bănesc pentru care „se gudura ca javra pentru os“ şi pe aceea, mai acoperit sugerată, a femeilor. Făptura duhovnicului de maici, bărbat frumos şi bine legat, provoacă admiraţia hangiului prin virilitatea lui evidentă :

„Ian vă uitaţi la el ce vînă are
Şi ce grumaz şi pieptul cît de mare.
Dar ochii ? Ca de vultur, ce să spui...
Nu-i trebuie căneală dumnealui,
Nici sulliman, nici praf de Portugal...“

Să nu uităm apoi pe abatele alchimist, şarlatan şi iubitor de arginţi. Pe toţi îi întrece însă călugărul vînzător de iertăciuni, care nu numai că poartă şi mărturiseşte păcatul lăcomiei, trăind ca un parazit care nu vrea să muncească, dar îşi ia însuşi parcă puţin în derîdere propria lui slujbă, aceea de a face comerţ cu indulgenţele papale şi cu relicvele sfinţilor şi martirilor. Impostura şi şarlatania sînt folosite cu haz de acest frate cerşetor care a încetat a se mai lua în serios. Şi vorbele lui şi comentariile celorlalţi indică o schimbare de mentalitate la englezi, o afirmare a unei înţelegeri noi, mai raţionale, a religiei şi a rosturilor ei, care prevesteşte Reforma, corolarul religios al Renaşterii. Ideile lui Wyclif şi ale lollarzilor sînt prezente în cea mai mare parte a povestirilor, indicînd declinul idealului ascetic medieval. Critica viciilor călugăreşti la Chaucer e întreprinsă cu mai multă vigoare decît la Boccaccio sau la Rabelais, fiindcă se pune în discuţie (într-o ţară unde mijeşte mişcarea protestantă,

Scanned with OKEN Scanner

de interpretare raţionalistă, nu mistică, a religiei), oportunitatea instituţiei. În precuvîntarea la *Povestirea călugărului*, hangiul critică nu atît pe călugări cît rigoarea ascetică, aceea care condamnă oameni întregi la abstinenţă. Implicit, cuvintele hangiului afirmă noul ideal de viaţă laică ce va pătrunde treptat în cultura viitorului umanism. Evident, e vorba de o laicizare a concepţiei de viaţă la un nivel încă inferior, biologic, dar acesta nu denotă mai puţin o schimbare a centrului de greutate în ierarhia valorilor acelor vremi.

Starea a treia este cea care alcătuieşte partea de mare pondere a *Povestirilor din Canterbury*, atît prin frecvenţa oamenilor recrutaţi din ea, cît şi prin energiile formidabile pe care le înfăţişează. Mai întîi intră aci „cinstiţii" neguţători, îmbrăcaţi în strai bogat, colorat, vorbind şi purtîndu-se cu greutate, cum le era starea. Lîngă ei meşteşugarii din bresle, dulgheri, boiangii, ţesători, tapiţeri cu accesorii şi podoabe vestimentare de argint, semn al avuţiei, arătau noua putere a oraşelor, a comunelor engleze. Intelectualii vremii prinşi în ceata de pelerini sînt doctorul iubitor de aur, notarul, bun şi priceput cunoscător de legi, trepăduş de afaceri, bogat foarte, şi bietul diac din Oxford, sărac, cu o gloabă de cal, cu o jiletcă rărită şi pisălog întru moraliceştile învăţături. Aprodul se ţine şi el, prin cele trei boabe de lătinie, de tagma celor învăţaţi. La fel prin subţirimea minţii lui iscusite în afaceri, economul. Tîrgoveaţa din Bath încheie şirul orăşenilor, al burgheziei incipiente purtînd toate atributele unei clase în formaţie, activă, viguroasă şi îndrăzneaţă. Face bună pereche cu burghezia ţărănimea engleză, aceea afirmată tot mai curajos în zilele lui Chaucer prin răscoalele dese, prin revendicările înfăţişate cu atîta îndrăzneală regelui şi Parlamentului său.

Răzeşul, arcaşul, ţăranii liberi ai Angliei, ca şi logofătul şi morarul sînt excelent portretizaţi, ca nişte surse de energie, puternici, activi, iubitori de trai bun, gata la snoave, fie ele şi măscăricioase. Lumea pe care o cunosc cu simţurile e a lor, pe aceasta o afirmă ei cu putere,

Scanned with OKEN Scanner

delectîndu-se cu bucuriile ei. Purtătorul de cuvînt al acestei „stări a treia“ e hangiul, cu vorba lui grea, susținută de chimirul plin și adresîndu-se fără nici o sfială, ca un egal sau ca un superior, oricăruia din convoiul de pelerini, de la cavaler și stareță pînă la Chaucer. El dă și ia cuvîntul, el emite judecățile de valoare asupra povestirilor, exprimînd și prin aceasta gustul și înclinațiile stării din care face parte și pe care o prezintă ca pe o adevărată forță în devenire. Prezent cu discreție, ca și cum ar vrea să fie un martor obiectiv, scriitorul observă cu atenție și înregistrează raporturile dintre oameni, și izbutește, de fapt, să reproducă, în micul său univers literar, relațiile dintre categorii sociale, dintre clase, în perspectiva înnoirilor din ce în ce mai simțite ale acestei etape istorice.

Astfel, prima sursă a realismului lui Chaucer constă în reflectarea obiectivă a direcției exacte a procesului istoric petrecut în momentul fixat de *Povestirile din Canterbury*. Personajele au, cum am văzut, importanța pe care categoria sau clasa lor socială o are în realitatea istorică, mentalitatea pe care o dezvăluie este veche sau nouă, depășită sau hărăzită succesului, după cum aparține unora în declin sau altora în ascensiune. Vechiul și noul se ciocnesc direct în paginile operei lui Chaucer, expresie nemijlocită a unei epoci de tranziție de la Evul mediu la Renaștere.

Obiectivitatea autorului este de fapt simulată. Aparența ei se sprijină pe dubla valență a operei, pe orientarea ei cantitativ egală înspre Evul mediu și înspre Renaștere. Critica funcționează implicit dar neîntrerupt la adresa vechiului prin atitudinea hangiului și a „stării a treia“, la adresa clerului, de pildă, la adresa falsei științe a alchimiștilor, la adresa tiranilor împilatori care calcă libertatea oamenilor (în *Povestirea economului*), a inegalității sociale și așa mai departe. Neamendînd opinia acestora sau intervenind prea slab, scriitorul își afirmă în realitate comunitatea de opinii cu ei. Dar nu numai atît. Chiar poveștile spuse de autor constituie o cheie în această privință. El începe cu *Sir Thopas*, o poveste care vrea să fie un roman

Scanned with OKEN Scanner

cavaleresc și care eșuează, din voia autorului, într-o burlescă parodiere a romanului cavaleresc, prefigurînd, cum s-a spus, pe Don Quijote sau, cum ni se pare, vestind începutul poemului eroicomic al Renașterii, de tipul Boiardo, Pulci etc. Hangiul îl întrerupe plictisit și-l roagă să înceapă altceva. Atunci Chaucer intră în altă povestire, de data aceasta de tip moralizator, *Povestea lui Melibeus*, pe care o traduce pur și simplu din surse străine și o lasă în proză pentru a o face și mai indigestă. Narațiunea despre înțeleapta și iertătoarea soție a lui Melibeus, care-și sfătuiește soțul să nu se răzbune pe dușmanii săi, ci să-i ierte, e deosebit de plicticoasă și fără valoare literară, neavînd nici acțiune, nici personaje vii, ci constînd dintr-un dialog obositor și stereotip, împănat cu toate autoritățile biblice și scolastice. De aceea, pe bună dreptate, hangiul se supără, și mînia lui este expresia oboselii oamenilor de poveștile cu cavaleri și de moralități seci.

Spiritualul, ironicul Chaucer, șarjînd aceste specii literare în cele două nereușite încercări ale sale, nu face altceva decît să dea cîștig de cauză noului gust în mod indirect, ceea ce înseamnă o sigură depășire a așa-zisei sale obiectivități și pe această cale.

Cele două aspecte contradictorii, serios și comic, ale operei lui Chaucer sînt justificate de acesta prin predilecțiile variate ale diferitelor categorii sociale pe care trebuie să le satisfacă. În cuvintele hangiului care preced *Povestirea vînzătorului de iertăciuni* se arată că oamenii de neam vor povestiri moralicești, iar cei de rînd măscări vesele. Și atunci, conform cu viziunea sa adînc realistă, scriitorul, care adună laolaltă oameni din toate stările, le va face parte egală tuturor, iar pe de altă parte va izbuti să individualizeze pe fiecare ca aparținînd unei stări prin povestea pe care o spune. De aceea în linii mari poveștile se pot împărți în două categorii, cele moralizatoare, sumbre, în spirit medieval, spuse de clerici care în mod firesc aveau mereu pe buze cuvîntul despre păcat și pedeapsă, sau cele cavalerești spuse de cavaler, fiul său ori unii dintre intelectualii grupului ; apoi cele comice,

de tipul *fabliaux*-urilor franceze, pline de întîmplări şi fapte licenţioase, dar nu mai puţin purtătoare de morală. În prologul la *Povestirea bucătarului*, hangiul, dezghiocînd sensul realist al artei satirice, faceţioase, zice : „Poţi pune adevăr şi-n zeflemea". Acestea sînt narate cu mare plăcere de morar, logofăt, bucătar (care nu termină), corăbier, aprod, negustor, adică de cei mai hîtri din ceată.

Acordul dintre povestitor şi cele ce povesteşte este în toate fragmentele operei perfect (cu excepţia celor două naraţii ale lui Chaucer, intenţionat puse în contratimp cu reala înclinaţie a personajului). Şi ne dăm seama ce varietate interesantă de caractere omeneşti realizează scriitorul în mica lui lume, cînd înţelegem ce cuprinzătoare din punct de vedere al speciilor literare, al motivelor folosite sînt *Povestirile din Canterbury*, adevărată enciclopedie a surselor şi a temelor literaturii medievale. Nu întîmplător călugărul, în „tragediile" sale, deplînge căderea din putere şi strălucire a mai-marilor lumii acesteia, începînd de la Lucifer şi Adam şi alţi eroi de mitologie şi sfîrşind cu personajele istorice ca Ugolino, faimosul erou al *Divinei Comedii*, ca Petru, rege al Ciprului, sau Bernabo de Lombardia, pe care Chaucer îl cunoscuse în lunga sa carieră de curtean. Mai ales în episoadele cu Alexandru cel Mare, „spuma cavalerilor", sau cu Iulius Cezar apare motivul *fortuna labilis* [1], spus ca o ieremiadă. Vanitatea tuturor lucrurilor acestei lumi perisabile şi înşelătoare era una dintre ideile directoare ale mentalităţii religioase a Evului mediu. De aceea cel care povesteşte istoria sorţilor supuse marilor schimbări ale atotputernicei Fortune este un călugăr, adică un purtător prin excelenţă al ideilor religioase (chiar dacă nu un îndeplinitor al lor). Astfel, individualizarea cîştigă în adîncire şi motivare şi aci, ca şi în cazul vînzătorului de iertăciuni şi în al fratelui cerşetor. Primul debitează o poveste tot de tip medieval cu moartea puternică stăpînind lumea păcătoşilor

[1] Norocul schimbător, înfăţişat în iconografia medievală ca o roată.

și rînjind amenințătoare din faptele lor. Cei trei desfrînați care vor să ucidă moartea, mor toți pradă patimilor celor mai josnice, beției, lăcomiei de arginți și dorinței de ucidere. Povestea ne amintește insistent de faimoasele înfățișări ale plasticei medievale dar și rinascimentale, de „dansurile morții", ilustrate mai cu seamă de artiști ca Dürer și Holbein, și cu precădere în țările germanice, ale nordului.

La fel, fratele cerșetor face loc în narațiunea sa unui alt motiv care a înflorit în Evul mediu, și anume pactului cu diavolul. Un aprod peste măsură de lacom încheie, pe neștiute, un pact cu diavolul care-l va lua chiar în ziua aceea cu el în iad, așa cum ceruseră blestemele babei sărace, oropsite de aprod.

Stareța relatează în forma unui miracol o superstiție de asemenea foarte răspîndită în intoleranța mărginită a Evului mediu și anume uciderea unui copil creștin de către evrei. Și în *Precuvîntarea* la această povestire, și în cea la *Povestirea celei de a doua maici* figurează rugăciuni, una din ele imitată după rugăciunea sfîntului Bernard din *Paradisul* lui Dante. Atitudinea e explicabilă cu atît mai mult cu cît e vorba de femei, desigur mai pioase decît bărbații călugări. Măicuța a doua spune legenda sfintei Cecilii, nobila romană creștinată și dată martiriului. Cuvintele fețelor bisericești sînt încheiate în același spirit de preot care vorbește în proză, ca într-o fastidioasă predică, despre cele șapte păcate capitale și despre pocăință.

Singura excepție în rîndul clericilor o face duhovnicul de maici, pe care rugămințile celorlalți, indispuși de povestirea atît de tristă a călugărului (și nu întîmplător cavalerul protestase, dintr-un sentiment, ușor de înțeles, de solidaritate cu făptuitorii de „lucruri mari" în lume și dintr-un sentiment de castă) îl îndeamnă spre o mai veselă temă, aceea a cocoșului Șantecler și a găinușei Bogheata, luată, pare-se, din *Roman de Renart*. Dar dacă e să vorbim despre capacitatea lui Chaucer de a-și defini prin analogie sau prin contrast personajul, după povestea pe care o spune, atunci n-ar fi exclus ca duhovnicul de

maici să fie apropiat, prin structura lui fizică pomenită mai înainte, deci printr-o propensie a firii, de galantul cocoș din fabulă.

De altfel, vorbirea despre dragoste apare și în *Povestiri* ca subiectul cel mai agreat și cel mai des întîlnit, cum apare în tot cursul Evului mediu, în dubla ei accepție, cavalerească *(amor purus* [1] ori *hohe Minne)* sau comună, populară *(amor impurus* [2] ori *niedere Minne).* Cavalerul și tîrgoveața din Bath sînt fiecare purtătorii cîte unei accepții, exprimînd în cel mai înalt grad viziunea cavalerească sau populară care stăpînesc poveștile de dragoste. Adică unii vorbesc despre dragoste ca trubadurii, într-o poezie împodobită de nobile sentimente și destul de convenționale (pentru vremea aceea) simboluri ca șoimii sau trandafirii, iar alții vorbesc, fără perdea, într-o sinceritate absolută, uneori cam grosolană, ca în *fabliaux*-uri, despre dragoste ca despre satisfacerea impulsurilor vitale, a plăcerii naturale, fără constrîngere. De aceea e o deosebire de la cer la pămînt între romantica povestire a cavalerului, despre dragostea pură a celor doi eroi antici Arcite și Palamon pentru frumoasa Emilia, cumnata lui Tezeu al Atenei, și prologul tîrgoveței care spune, fără înconjur, toate detaliile complicatei ei vieți intime în cele cinci căsătorii succesive.

Pe linia deschisă de cavaler se înscrie și povestirea fiului său, scutierul, despre Canaceea căreia i se spovedește șoimana rănită din dragoste ca și, în mod destul de ciudat, povestirea răzeșului, de tipul romanului cavaleresc, despre cavalerul Arveragus și soția sa, frumoasa Dorigena. Poate că răzeșul, păstrătorul vechilor obiceiuri de viață engleză populară, va fi fost pentru Chaucer un model de moravuri sănătoase întemeiate pe o îndelungată tradiție. Și povestea lui sfîrșită cu atîta neașteptată generozitate din toate părțile ilustrează poate o altă concepție

[1] *Iubire curată* (lat.); *dragoste elevată* (germ. medievală).
[2] *Iubire necurată* (lat.); *dragoste de rînd* (germ. medievală).

Scanned with OKEN Scanner

de viaţă decît aceea a tîrgoveţei, a morarului, a logofătului, sau chiar a negustorului.

Poveştile hître care culminează cu vorbirea tîrgoveţei se întemeiază mai ales pe necredinţa femeii, capabilă, după părerea cu originea în Biblie, numai de înşelăciune. Şantecler însuşi rosteşte confirmarea acestei idei : *In principio mulier est hominis confusio,* deşi îi dă o turnură destul de galantă. Morarul povesteşte despre teslarul înşelat de frumoasa lui soţie Alison cu Nicolae învăţăcelul ; corăbierul înfăţişează şi necredinţa şi lăcomia soţiei de negustor care îl înşeală pe acesta pentru o sută de franci cu vărul său, călugărul John. Iar negustorul întreprinde o ironică pledoarie în favoarea căsătoriei susţinută de pilda, inspirată din Boccaccio, a bătrînului Ianuare căsătorit cu dulcea Mai şi înşelat de aceasta cu pajul Damian. Economul spune şi el despre necredinţa femeii povestea cu cioara lui Phoebus.

Vorbirea despre virtute este aproape tot la fel de frecventă, dar mult mai puţin pasionantă, aşa încît povestirea cea mai plicticoasă este aceea a autorului despre Melibeus, iar cea mai puţin verosimilă a diaculuí despre răbdătoarea Grizeldă care, luată de soţul ei din colibă, e supusă la încercări din cele mai grele, din care iese mereu învingătoare prin perfecta ei supunere, virtute medievală exaltată între toate. La acestea se adaugă şi povestea notarului despre Constanţa, virtuoasa şi nefericita fiică de împărat, mereu persecutată de succesivele ei soacre şi pedepsită în acelaşi fel, adică trimisă să plutească pe mare la voia întîmplării, precum şi povestea doctorului despre puritatea moravurilor la romani, care a determinat pe vrednicul Virgilius să-şi ucidă fiica pentru a o scăpa de dezonoare.

Didactic şi moralizator în poveştile *serii* [1], Chaucer dă măsura adevărată a artei sale în poveştile comice unde mînuieşte arta satirei cu mare dezinvoltură, fixîndu-şi astfel profilul creator printre afini joviali ca Boccaccio

[1] Serioase (ital.).

și Rabelais și creînd o tradiție comică în scrisul englez de la el la Shakespeare și Sterne. De aceea, din el rămîne foarte mare jovialul, viu, original și nu moralistul sec, searbăd. Acela mișcă oameni, îi pune să vorbească, să bea și să se certe, acesta grăiește doar în pilde și citate, doct și monoton, fără nici un haz. Dar în felul complex în care sînt concepute *Povestirile din Canterbury,* cele două aspecte ale artei lui Chaucer care alternează fără încetare se întregesc, slujindu-se reciproc, punîndu-se în valoare prin contrast. După cavalerul romantic urmează la rînd morarul cel slobod la gură căruia îi face indirect remonstranțe logofătul cu povestirea lui. Bucătarul produce o sincopă cu narația sa neterminată, după care notarul reintroduce tonalitatea gravă și tonul moralizator și așa mai departe, cu pedalări cînd pe minor, cînd pe major. Ceea ce îngăduie această mișcare, dînd coerență și unitate întregului, este povestirea de cadru învățată de Chaucer tot de la Boccaccio, dar depășită prin dinamică și colorit de epocă foarte intens. Fragmentele de legătură între povești fac posibilă cunoașterea personajelor pe toate laturile prin urmărirea lor în dialog, în reacțiile unuia față de celălalt, prin intervenții și descoperiri noi care îmbogățesc mereu universul pelerinilor din Canterbury.

Așa, de pildă, abatele alchimist apare în treacăt în precuvîntarea la *Povestirea argatului* și tot acolo au loc micile răfuieli între el și slujitorul său. De asemenea, cearta între bucătarul beat și între econom are loc în precuvîntarea la povestea acestuia din urmă. Unele povești își dobîndesc motivarea chiar în mînia stîrnită într-un personaj de către altul. Astfel, povestirea fratelui cerșetor e spusă în ciuda aprodului pe care-l știa de ticălos, iar cea a aprodului în dușmănie față de călugări în general.

Sigur că vremea lui Chaucer prinde viață din toată această agitație a eroilor în fragmentele intermediare care prelungesc și explicitează prologul. Dar epoca străbate în opera scriitorului chiar prin povestirile cele mai

Scanned with OKEN Scanner

îndepărtate în timp şi spaţiu, altă dovadă a forţei realiste de oglindire la Chaucer. Scutierul îl face pe domnul tătar Cambinskan un cavaler desăvîrşit, la a cărui curte se trăieşte ca la curtea engleză. O curtenie binevoitoare stăpîneşte toate raporturile dintre oameni, cavalerul care vine să aducă daruri vorbeşte după toate legile retoricii medievale, la ospeţe menestrelii înveselesc pe meseni. Iar peisajul prin care se plimbă Canaceea este unul de-a dreptul englezesc, aburos, umed, colorat cu verde fraged, ca orice peisaj descris de Chaucer. Sentimentul naturii se simte mijind la Chaucer într-un fel care a depăşit schema, canonul trubaduresc al înfăţişării naturii. El prevesteşte acel peisaj care va înflori în secolul al XVIII-lea cu *Anotimpurile* lui Thomson şi cu pictura lui Gainsborough. Cu aceasta ieşim, în ceea ce priveşte zugrăvirea naturii, din Evul mediu şi intrăm în Renaştere.

Nu numai în depărtata Asie sînt trecute moravurile medievale engleze, dar mai accentuat chiar în istoria mitică a Greciei. *Povestirea cavalerului* ne duce într-o antichitate văzută foarte interesant, cu ochii medievalului. Disputele între cei doi eroi, Palamon şi Arcite, se duc — după hotărîrea regelui Tezeu care prezidează hotărîtor întotdeauna, ca un rege Arthur sau Charlemagne — în felul cavaleresc şi după tipicul medieval. Evocarea luptei lor e de fapt descrierea unui măreţ turnir, poate mai direct şi mai convingător decît în paginile lui Walter Scott. Vînătorile sînt iar prilejuri de înfăţişare a modului exact de viaţă medieval, de la costumul verde al amazoanelor pînă la alaiul întreg ; tot aşa nunţile şi înmormîntările sînt proiectări în antichitate ale încărcatelor ceremonii feudale.

Disputele verbale sînt conduse ca în vremea scolasticii, fiinţa umană e înţeleasă în felul medieval ca amestec al celor patru elemente, simbolizate în umori. Palamon, bunăoară, e un temperament bilios, mereu negru la faţă, mereu trist, mereu îmbrăcat cernit, supus smeadului Saturn. Ni se pare a vedea în acest erou o prefigurare medievală a viitorului melancolic din Renaştere, întrupat

de Dürer sau Shakespeare. Cortegiile de alegorii medievale caracteristice sînt uneori străbătute de imagini luminoase, noi, rinascimentale, precum aceea a Venerei ca ieşită de sub penelul mai tîrziu trăitorului Botticelli :

„Pe Venus cea cu chip şi sîni de fală
O au făcut plutind pe mare, goală ;
De la buric în jos şi pe picioare
O-nvăluiau talazuri sclipitoare ;
O ceteră purta zeiţa-n mînă
Şi-avea pe cap minune de cunună
Din proaspeţi trandafiri ; şi porumbei
Roteau deasupra creştetului ei..."

De altfel, trăsăturile neo-clasice la Chaucer ca şi la Petrarca şi Boccaccio sînt numeroase, vorbind despre o nouă orientare a culturii contemporane. Printre altele e semnificativ în acest sens pasajul din *Povestirea tîrgoveţei din Bath* unde se vorbeşte despre pieirea nimfelor din pajişti şi păduri şi înlocuirea lor cu... călugări. E poate aci o notă de regret a neo-clasicului faţă de dispariţia vechiului său vis de armonie pe care-l reprezenta antichitatea şi pe care o vom găsi în neo-clasicismul de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, la Schiller sau chiar la Hölderlin.

Imaginea vremii lui Chaucer se reconstituie şi cu interioarele şi cu costumele, cu toate detaliile lor atît de plăcut colorate. În această privinţă el se arată plastic, ca nici un alt autor al Renaşterii, în afară de Dante. Se simte că ochiul i-a fost nu numai sensibil, dar şi exersat de contactul cu modele coloristice remarcabile ale vremii. A văzut postavul ciocîrlat şi civit de Flandra precum şi grelele brocarte italieneşti în costumele bariolate ale epocii. A trecut prin catedrale franceze şi a urmărit irizările multicolore ale luminii prin vitralii. A ţinut în mînă manuscrise preţioase cu enluminuri de meşteri vestiţi. Dar a privit şi icoanele de acasă în feţe vii ca acelea pe care le pomeneşte răzeşul, precum a privit şi

pînzele marilor coloriști flamanzi și a strîns învățătura culorilor din toată acea somptuoasă epocă de tranziție, bîntuită de proaspătă și senzuală înclinație spre frumusețea lumii înconjurătoare pe cale de a fi redescoperită de Renaștere.

Plastice sînt înfățișările *de genre* din *Povestirea duhovnicului de maici*, ca și odăița învățăcelului din *Povestirea morarului* unde detaliile sînt puse cu grija unui flamand pentru detaliu :

„Acolo-n han, el singur-singurel
Ținea pe seama lui un ietăcel
Îmbălsămat cu izmă și sulcină ;
El însuși mirosea a rădăcină
De iarbă dulce și a odagace.
Pe Almegist și alte terfeloace,
Pe astrolabul de cetit în stele,
Socotitoarele și toate cele
Le rînduise-n poliță, la cap ;
Un roș postav pusese pe dulap,
Iar sus de tot o harfă așezase
Pe care înstruna cîntări duioase
Încît întreg iatacul răsuna."

Impresionante ca performanță expresivă și plastică sînt și altarele stranii închinate zeilor în arena turnirului din *Povestirea cavalerului*, și anume Venerei, Dianei și lui Marte. Am dat mai sus o mostră plastică închinată Afroditei, în culori de o prospețime florală. Templul de alabastru și mărgean (îmbinare coloristică rafinată) al Dianei poartă sculpturi de scene vînătorești ce amintesc, prin tehnica lor, de reliefurile înfățișate pe marmoră în *Purgatoriul* lui Dante. Iar efectele coloristice și sculpturale scoase de Chaucer în templul lui Marte realizează o ambianță într-adevăr sinistră, pustiitoare ca aceea a războiului.

Grațioasă e și imaginea lui Ianus iarna la vatră, din *Povestirea răzeșului* ; parcă e scoasă din suitele de ano-

timpuri ilustrate alegoric în medalioanele și pe capitelurile din catedralele romanice.

Coloritul lui Chaucer este inegalabil în costume și portrete. Iată-l pe Șantecler ca într-o enluminură, în veșmintele lui firești, dar purtînd parcă strai curtean :

„Și creasta sa mărgean adevărat
Era cu zimți, ca zidul de palat.
Clonț negru lucitor avea, picioare
Și pinteni vineți — floare de cicoare —
Și gheare albe, crinilor perechi,
Iar penele pe dînsul — aur vechi."

Toate costumele sînt caracteristice pentru stările din care oamenii fac parte, dar autorul le dă armonii speciale, de formă și culoare. Prologul e plin de varietate, fiecare personaj e altfel după pungă și gust. Doctorul e cel mai arătos, îmbrăcat în „sangwyn and in pers", în roșu-sîngeriu și albastru-cenușiu. Stareța cochetă își înflorește rasa cernită cu mătănii ce îngemănează boabe roșii și verzi, de mărgean și hurmuz, și cu pafta de aur.

Arcașul, om de pădure, falnic *yeoman*, poartă reflexele pădurii pe ființa sa într-o armonie monocromă, verde :

„Purta acesta verde strai cu glugă
Și, prins la brîu, ținea cinstita slugă
Snop de săgeți cu pene de păun
Și vîrful-fir, ca acul cela bun —
Ci una n-avea penele pleoștite
Și-un arc ducea în mînă, cogeamite.
Tuns mirișe, cu fața arămie,
Și toate-a' codrului părea că știe.
Purta la braț brățară grea lucrată ;
La șold îi dăngănea un scut și-o spată
Și-n partea dimpotrivă junghi frumos,
Bine-nhămat și strașnic de tăios.
Pe piept îi strălucea Cristos de-argint
Și-avea și corn cu coadă verde mint..."

Toţi au pe ei, săraci sau bogaţi, o pată de culoare : ciorapii tîrgoveţei roşii, tichia monarhului albastră, giubeaua bălţată a notarului etc. Unii poartă culoarea chiar pe faţă, ca răzeşul care uneşte albul bărbii cu roşul feţei, sau aprodul „cu chipul ca heruvii, roşu foc". Cu aceasta intrăm în altă secţiune, tot remarcabilă, a realismului lui Chaucer : în zugrăvirea oamenilor. Ne duc înspre lumea eroilor lui Chaucer mai întîi, cum am văzut, determinările sociale. Fiecare personaj aparţine unei stări, unei clase pe care o reprezintă în ocupaţii, în obiceiuri de viaţă, în cuvinte, gusturi şi aspiraţii. Dar fiecare are o individualitate proprie, bine conturată, mai întîi prin costum, care în rigidul Ev mediu fixa pe om ca apartenent al unei categorii stabilite. Poetul face variaţii coloristice de o calitate excepţională pe acest prim dat al fiinţei exterioare umane, ca să treacă după aceea la celălalt, la fizionomie, prin care se pătrunde în structura individuală, unică a personajului. Rod al unei observaţii atente a omului, portretul are la Chaucer semnificaţii cuprinzătoare. Înfăţişarea strînge deosebirile fizionomice, morale, temperamentale, caracterologice ale individului aşa încît se cade să o scrutezi cu mare pătrundere pentru a diferenţia atîtea personaje.

E interesant de remarcat încă o dată că personajele pozitive au un contur individual foarte şters, că ele nu se deosebesc prin trăsături individuale acuzate. Cavalerul nu vorbeşte decît prin costumul şi povestirea lui. Portretul lui moral vrea să fie plin de elevaţie, dar sîntem lipsiţi de posibilitatea investigaţiei realiste în fiinţa sa. E o umbră nobilă îmbrăcată în armură. Tot aşa plugarul şi preotul, foarte morali, buni şi plini de abnegaţie, dar lipsiţi de viaţă.

Mehenghii însă sînt plini de vigoare : morarul ţine între ei primul loc. Portretul lui îl analizează şi fizionomic :

„Era Morarul ditamai vlăjgan,
Vînjos grozav şi ciolănos avan.

La trîntă nimeni nu-l putea întrece
Și hojma cîștiga cîte-un berbece.
Era legat, spătos și nodoros,
Putînd s-arunce orice poartă jos
Din bălămăi, sau s-o sfărîme toată.
Bărboiul, lătăreț cît o lopată,
Era roșcat ca părul de vulpoi ;
Avea în partea dreaptă pe năsoi
Un neg c-un smoc de păr care lucea
Tot roșu ca urechea de purcea.
Avea nări negre și căscate foarte.
Purta un scut și paloș într-o parte.
Gurița lui — cît gura de cuptor !
Era un de măscări cuvîntător..."

Grotescul stăpînește această ființă în toate manifestările ei, într-un potrivit paralelism psiho-fizic, ca și pe cîțiva dintre cei de-o teapă cu el. Dar grotescul înfățișării fizice la Chaucer nu merge numai pe această latură a angularului, ci și pe aceea a rotundului sub semnul căruia sta călugărul :

„Și-avea o pleșuvie prea-lucioasă
Și-obrazul tot la fel, ca uns cu mir.
Era plinuț la trup, ca un clondir."

Motivările temperamentale, umorale se adaugă la analiza oamenilor în felul în care medicina și astrologia vremii o preconizau. Uneori semnul bolilor frecvente este indicat pe fizionomia ajunsă grotescă a personajelor, cum se întîmplă cu aprodul care, se pare, suferă de un soi de lepră, sau cu bucătarul care, mare bețivan, e afectat de un fel de ulcer uscat — *malum mortum*. E un indiciu de penetrația științifică a lui Chaucer, dar și de frecvența, probabil, a acestor fizionomii cu aspect respingător în timpul acela bîntuit de tot felul de boli. Dar nu numai pelerinii sînt individualizați de poet, ci și eroii povestirilor. Talentul descriptiv al lui Chaucer se simte și în

povestire şi în povestirea de cadru însăşi. Şi, mai ales, în aspectul grotesc al oamenilor şi scenelor. Ne gîndim de pildă la portretul bătrînului Ianuare după noaptea nunţii, care parcă ar fi ieşit din condeiul lui Daumier sau la scena cu teslarul în putină atîrnat de frînghii în pod, printre altele foarte numeroase şi foarte reuşite.

De altfel, grotescul merge şi la scene mari, ca aceea din precuvîntarea la *Povestirea aprodului:* Satan cu o coadă uriaşă, sub care sînt ascunşi mii şi mii de călugări pantahuzari care ies roind cînd coada se ridică şi reintră cuminţi la loc cînd coada se lasă. E o imagine de grandioasă imaginaţie grotescă, între Dante şi Rabelais.

Cu aceste mijloace artistice (şi cu altele nepomenite de noi) realizează poetul o lume întreagă în operă, un univers deplin cum poate nici Boccaccio, izvorul său principal de inspiraţie, nu izbuteşte să sugereze. Dar tot adevărul, toată culoarea contururilor individuale atît de puternice nu fac decît să suplinească lumea lăuntrică în care Chaucer încă nu pătrunde. El n-a descoperit, la răscrucea de veacuri în care s-a aflat, acea *lume* care este omul pentru Renaştere şi despre care vorbesc filosofii italieni de la Pico della Mirandola înainte şi chiar, dintre ceilalţi, Rabelais. Dar el invită la pătrunderea în această lume pe care o va realiza chiar Shakespeare. Chaucer a pus toate premisele în opera lui alcătuită din fine *aquaforte* şi grosolane dar expresive xilogravuri medievale, premise din care, deductiv şi mai ales istoric, urmaşii mari vor trage toate concluziile. El rămîne un ctitor de mare literatură, model de mare realist şi mare poet.

Scanned with OKEN Scanner

CERVANTES
SINTEZĂ SPANIOLĂ ȘI EUROPEANĂ

În concluzia la *Sentimentul tragic al vieții*, intitulată *Don Quijote în tragi-comedia europeană contemporană*, Miguel da Unamuno face cîteva admirabile reflecții cu privire la structura eroului care a cîștigat, prin exaltarea și umilința sa, lumea. Printre altele spune : „Îmi simt sufletul medieval și sînt de părere că sufletul patriei mele este medieval ; că prin constrîngere ea a trecut prin Renaștere, Reformă și Revoluție. Învățînd cîte ceva de la ele, fie, dar fără să lase să i se atingă sufletul, păstrînd moștenirea spirituală a acelor vremuri pe care le numim întunecate. Și quijotismul nu e decît centrul cel mai disperat al luptei Evului mediu contra Renașterii care a ieșit din acesta."

În parte, cuvintele lui Unamuno sînt adevărate, dar în lupta între Evul mediu și Renaștere nu știm cine iese învingător și nici Unamuno nu ne-o spune. De fapt, poate nici Cervantes, genialul și umilul luptător de la Lepanto, nu știa nimic despre acest lucru atunci cînd concepea pe fiul spiritului său, în care a pus toate biruințele și înfrîngerile epocii, toate conflictele de idei și mentalități. El a dat naștere unor imagini de rară forță în istoria literaturii universale, imagini care exprimă plurivalent, ambiguu, sensuri de gîndire, direcții ale spiritului, foarte caracteristice pentru Renașterea spaniolă și europeană. Dar elementele de cultură din *Don Quijote* sînt cu totul amestecate și greu se poate discerne și doza ceea ce aparține

Evului mediu şi ceea ce se cuvine Renaşterii, dacă nu se ţine seama de epocă, de anii vieţii şi operei lui Cervantes şi dacă nu se integrează marele roman în circuitul european al Renaşterii.

Don Quijote, răspuns tîrziu al Spaniei dat Renaşterii europene (după 1580), cînd aceasta se află la capătul evoluţiei sale istorice, cuprinde prescurtat toate etapele procesului, combinate variat şi în felurite ipostaze, caracteristice geniului naţional iberic. Influenţată mult de Italia, mişcarea Renaşterii spaniole păstrează unele trăsături specifice, determinate de dezvoltarea particulară a monarhiei catolice, de lupta poporului pentru eliberarea pămîntului strămoşesc de ocupanţii arabi. Acest lucru a generat şi o configuraţie literară deosebită, o pasiune constantă pentru anumite genuri şi specii care dispar mai repede în restul continentului, o dată cu Evul mediu.

O literatură populară bogată în balade pline de amintirea eroilor şi în exemplare fără sfîrşit pare ilogică, născută sub influenţa arabă probabil, o literatură cavalerească foarte întinsă şi foarte persistentă (pînă în secolul al XV-lea), cu Amadis, Tirante, Palmerin şi alte personaje de acelaşi fel, o literatură picarescă realistă, constituie fondul naţional pe care se vor grefa influenţele noi, venite mai cu seamă dinspre Italia.

În prima ei etapă, ascendentă, Renaşterea italiană e plină de ecourile rîsului stîrnit pe de o parte de povestirea de tip boccaccesc, pe de alta de eposul eroi-comic, victorie a noului ideal uman asupra celui vechi, cavaleresc, medieval. *Burla* e ţinută în mare cinste, jocularitatea măscăricilor, a bufonilor, preţuită enorm de principii şi ducii marilor oraşe italiene, pentru că întăreşte originalitatea, latură importantă a personalităţii umane eliberate de toate jugurile medievale. Tot ceea ce ţine de trecutul apropiat e privit cu superioritate şi mai cu seamă modul de viaţă feudal, basmele lui frumoase, eroii lui.

Luigi Pulci înveselea casa lui Lorenzo de Medici citind stanţele eposului său *Morgante maggiore*, despre aventurile hazlii ale lui Orlando şi ale uriaşilor care-l

slujesc. Gravitatea eposului medieval e greu încercată de pana plină de umor al lui Teofilo Folengo, Boiardo şi chiar Ariosto, care discreditează treptat literatura cu cavaleri rătăcitori, domniţe răpite, uriaşi, zîne şi vrăjitori. Încrederea enormă în forţele omului raţional care se iau la întrecere aproape cu forţele naturii dizolvă pentru titanii acestei vremi credinţa într-un ideal transcendent.

Miturile, în care intelectualii platonizanţi mai cred, capătă interpretări laicizante, imanentizante, tinzînd la exaltarea frumuseţii şi armoniei fiinţei omeneşti, concepute ca un mic cosmos. Modelul antichităţii greco-latine era idealul perfecţiunii de atins în viaţă, filosofie şi artă, iar natura cîrmuită de legi armonioase, cosmosul mare, era învăţătorul dătător de norme.

Quattrocento este răstimpul marilor încrederi în puterea titanilor de a transforma lumea în perspectivele superbului ideal umanistic. În secolul al XVI-lea începe însă oboseala şi mijesc dezamăgirile. Sfîrşitul lui Leonardo şi neîmplinirea sa, dramatica aspiraţie a lui Michelangelo, spre o artă a măreţiei umane ca aceea a vechilor greci încununată cu tristeţe, singurătate şi acut sentiment al ratării, sînt semnele grave ale unui început de dezechilibru între ideal şi real, între forţa creatoare, intelectul uriaş al titanilor şi mediul social necopt pentru un astfel de avînt.

Aşa se explică de ce formidabilele energii ale Renaşterii, gîndurile fără seamăn aruncate spre cer se destramă obosite după ce, o clipă, au încercat gestul suprem al demiurgului. La sfîrşitul vremii aceleia, rămîi cu amara impresie a unor titani, croiţi pe dimensiunile unei alte lumi, ideale, şi rătăciţi într-una de pigmei care îi şi învinge, încercînd să-i reducă la numitorul comun lor, bicisnicei lor judecăţi. Leonardo, învins, se retrage în Franţa, Michelangelo se însingurează, suferind de a nu putea atinge perfecţiunea artei antice şi lasă în urmă schiţe de geniu într-o piatră parcă şi ea ostilă, Shakespeare se retrage la Stratford, după ce scrie tragediile sumbre, Cervantes scrie printre rîs şi lacrimi *Don Quijote*.

Scanned with OKEN Scanner

Operă spaniolă, aceasta răsfrînge simbolic şi sintetic toată lupta dramatică a oamenilor Renaşterii, ciocnirile, înfrîngerile şi căderea finală. Tîrziu apărută, Renaşterea spaniolă a strîns într-un fel de simultaneitate stranie toate momentele anterioarei dezvoltări a Renaşterii italiene şi *Don Quijote* le înfăţişează într-o barocă, instabilă construcţie a unei scări de valori, bătută de vîntul incertitudinii şi al ambiguităţii.

O mare parte a acţiunii se desfăşoară la o curte ducală care i-ar fi plăcut lui Baldasare Castiglione. Opulenţa rafinată este folosită spre delectarea unor personalităţi interesante, dintre care ducesa ar fi putut împodobi chiar curtea de la Urbino. Ea vorbeşte latineşte, citează pe Angelo Poliziano, poetul florentin prieten şi om de încredere al lui Lorenzo Magnificul, e o erudită ca Isabella d'Este, ori ca Gaspara Stampa, luînd parte la vînători şi la exerciţii fizice cu o forţă şi supleţe, cu o hotărîre de bărbat.

Curtea aceasta îşi îngăduie cortegii, serbări regizate cu pricepere de cîţiva slujitori hîtri, preţuind mai presus de orice *burla*. Atmosfera de *quattrocento* domneşte desigur cu atribute spaniole, rîsul e căutat de toţi şi grotescul e la mare cinste. Dar bufonii, măscăricii nu mai sînt cei de profesie (între care Sancho Panza cu hazlia lui înţelepciune s-ar putea număra), mai pretutindeni întîlniţi la curţile din secolul al XV-lea. Acum măscărici a ajuns umanistul, titanul căzut, Don Quijote.

Înţelept ca Pico della Mirandola şi trist ca Torquato Tasso, cavalerul Tristei Figuri mai aminteşte singur de o lume ideală, a desăvîrşirii morale, a gîndirii grandioase, a bunelor raporturi între oameni — întemeiate pe o perfectă echitate, după care au tînjit umaniştii. Cu excepţia unei singure ciudăţenii a fiinţei sale, eroul întruchipează aspiraţiile, idealul umanistic. Mai întîi, toată aventura sa e întreţinută de ideea faimei, a numelui bun care, zice Sancho : „...după cîte-l auzii spunînd pe stăpînul meu, mai mult face ... decît avuţiile fără de număr". Ideea, împrumutată de Renaştere de la greci, nu fusese compa-

tibilă cu aceea a umilinței medievale și țișnise cu putere în jocul de reacții între Evul mediu și Renaștere.

De asemenea, rodnica idee a originalității, dominînd idealul rinascimental, se împlinește extraordinar în gestul quijotesc, fiindcă eroul vrea să fie *nulli secundus*, neîntrecut în lume. Însăși supunerea la o tagmă care nu mai exista e grăitoare pentru singularitatea și originalitatea lui. Curiozitatea lui Don Quijote ține de pasiunea de cunoaștere a aceleiași epoci : „era el din fire dornic de-a ști și-l frămînta veșnic rîvna de-a afla lucruri noi". Iar puterea de transfigurație a datelor lumii obiective, timp, spațiu, obiecte, vorbește despre o viziune lăuntrică pe potriva unui univers vast. Ceasul petrecut în peștera lui Montesinos se transformă în trei zile și trei nopți pentru eroul care l-a trăit. Întîmplarea cu luntrea e și mai caracteristică.

Avîntîndu-se pe apele Ebrului sau avînd impresia că se avîntă, Don Quijote se desfată cu dimensiunile măreției. De îndată ce luntrea se desprinde de mal, el începe să respire liber într-o lume pe care și-o închipuie foarte întinsă : „Om fi ieșit și om fi străbătut pe puțin șapteopt sute de leghe ; și dac-aș avea aici un astrolab cu care să iau înălțimea stelei polare ți-aș spune întocmai cît am mers, cu toate că sau nu mă pricep eu destul sau am și trecut ori trecem în curînd peste linia echinocțială care împarte cei doi poli potrivnici la distanță egală".

Nici măcar proverbialul bun simț al lui Sancho, care ar trebui să-l dezarmeze arătîndu-i că nu s-au depărtat nici cinci stînjeni de malul pe care continuă să se vadă Rocinante și măgarul, nu are darul de a-l trezi din înalta lui reverie. Pentru Don Quijote, slujitorul nu se poate înălța la înțelegerea paralelelor tăiate, a semnelor cerești văzute sau a puzderiei de constelații lăsate în urmă care fac să-i crească lui inima și-i exaltă colosala putere fabulatorie. În aceasta stă tăria și slăbiciunea marelui personaj. Fantezia fabuloasă și intelectul aflat mult deasupra nivelului comun, fără seamăn în speculație, sînt calitățile și în același timp cusururile lui de căpetenie.

Intelectul lui cultivat, bogat, recunoscut de toţi ca atare, e o comoară mereu privită cu uimire şi folos de oamenii obişnuiţi. Poveţele date lui Sancho, ca să ne referim numai la un aspect al înţelepciunii eroului, alcătuiesc o pagină de filosofie morală de toată frumuseţea. Dar el, care învaţă pe alţii ştiinţa comportării şi a trăirii chibzuite, e omul cel mai nebun cu putinţă.

Confruntat cu realitatea şi trecînd la acţiune, coborînd din lumea lui care este a ideilor şi idealului legate de o conştiinţă cu totul superioară aceleia mijlocii contemporane, Don Quijote devine ridicol şi neputincios. Mereu se subliniază gravul, inexplicabilul decalaj ce se manifestă la un ins „înzestrat cu o minte atît de limpede şi de cuprinzătoare", încît la fiecare pas „faptele îi dezminţeau judecata şi judecata faptele".

Titanul gîndirii coborît pe pămînt pierde orice măreţie, ca albatrosul. Nu numai hipertrofia intelectului şi a imaginaţiei se dublează de o atrofie a capacităţii de acţiune (în sensul în care unii critici au explicat şi aşa-zisa abulie a lui Hamlet) ; asta ar însemna o compensaţie de ordin funcţional care n-ar explica totuşi factorul esenţial şi anume dezacordul între titanii Renaşterii şi lumea lor, adică între lumea pe care o visează şi cea în care îşi duc existenţa. Şi dacă începutul Renaşterii e plin de nădejdi în schimbarea la faţă a lumii prin forţele reprezentate de gînditori şi creatori, de umanişti, declinul mişcării, care e un crepuscul al titanilor, aduce imaginea înfrîngerii răsfrînte în multiple posibilităţi.

Don Quijote, numărîndu-se printre creaţiile acestei vremi, exprimă starea ei de spirit, renunţarea la ideal, oboseala umanistului şi atitudinea filistină a oamenilor de rînd, care rîd de înfrîngerea idealului.

Şi aspiraţia eroului spre perfecţiune, refractată în mediul acesta social ostil spiritului şi împlinirilor lui, dă loc acţiunii strîmbe, smintite, aşa cum n-ar trebui să fie acţiunea unui gînditor fără greş pe tărîmul teoretic

Nebunia înţeleptului Don Quijote şi înţelepciunea netotului Sancho, simbolic alăturate, exprimă contradicţii în

oameni și stări sociale, răsturnări de valori care vorbesc despre o epocă de declin și despre dramatica mărturisire a aceluia care o zugrăvește.

Toată confuzia aceasta a valorilor unui sfîrșit de ev, începută după modele biblice și populare, este dusă de Cervantes pînă la încheieri dramatice și absurde, moderne prin zguduirea de conștiință pe care o produc.

Jocul între încrederea și neîncrederea în idei, între acțiunea dusă în numele unei credințe, și abjurare, și care nu sfîrșește o dată cu cartea, dezvăluie o modernă viziune asupra condiției umane la Cervantes și o gravă criză a conștiinței omenești la sfîrșitul Renașterii. Dezechilibrul între conștiința intelectualului și starea societății de atunci, e dezechilibrul tipic al unei construcții de Baroc spaniol în care etajele superioare depășesc baza lor de susținere, dînd impresia unei descentrări continue, a unei nestabilități îngrijorătoare, la fel de periculoase pentru individ ca și pentru societatea cu care este confruntat.

Renașterea a fost învinsă, dar nu numai în Spania și nu de către Evul mediu. Cervantes e o sinteză din cele mai puternice ale culturii spaniole, dar care nu se încheie într-o anumită etapă istorică. O operă genială ca *Don Quijote* rămîne permanent cu numeroase valențe deschise spre orice etapă a istoriei, spre oamenii de ieri, de azi și de mîine.

Scanned with OKEN Scanner

UNIVERSUL SONETELOR LUI SHAKESPEARE

Dintr-o specie la modă, tratată în spiritul petrarchismului, al concettismului de poeții europeni de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, reprezentînd ultimele eleganțe, ultimele rafinamente ale meșteșugului, dar și secătuirea marilor afecte și idei rinascimentale, Shakespeare a izbutit să scoată un univers liric întreg. Citești sonetele lui fără oprire, fiindcă unul din ele nu-ți ajunge niciodată. Unul întregește pe celălalt, adesea tema inspirației se continuă dintr-unul într-altul. Gîndul se țese, unitar, pe deasupra celor 154 fragmente dintr-un fel de cancionier întîrziat, închinat unei prietenii și unei iubiri, unui bărbat blond și unei femei brune. Semnificația autobiografică a acestei duble relații pentru autor a făcut să curgă multă cerneală. Că frumosul tînăr era Southampton, nobilul protector al lui Shakespeare, e un fapt aproape unanim recunoscut. Dar căutările, încă neîncheiate, sînt cele închinate femeii brune, „the dark lady", de care pînă și Bernard Shaw s-a ocupat. Din punct de vedere istoric-literar, investigațiile sînt utile. În contextul sonetelor ceea ce interesează însă sînt semnificațiile care se reunesc într-o ideologie unică, rinascimentală, strîngînd motivele disparate dar scăldate în viziunea și filosofia umanistică pe care Shakespeare o întruchipează și cu această latură a creației sale. Autorul englez, cu toată informația lui de limbă greacă și latină nesatisfăcătoare pentru contemporanii pedanți și sterili, a izbutit, călăuzit de geniul său fără

seamăn, o sinteză unică, a culturii rinascimentale, a ideilor care despart această strălucită vreme a cugetării umanistice de Evul mediu, dar care o și leagă în anumite aspecte, indisolubil, de el. Cel mai înalt grad al Renașterii europene, acela shakespearian, nu s-a arătat mai prejos în universul sonetelor decît în universul comediilor, dramelor istorice, tragediilor.

Peste sentimentul de prietenie și dragoste, exprimate global și unitar într-o sută și cincizeci și patru de sonete, se înalță idei, mituri, imagini vechi și noi de o bogăție și o forță de semnificație uriașă. Platon, Aristotel și neoplatonicii sînt puși la contribuție într-o străfulgerare de vers ; natura, rezervorul de forțe infinite în ochii omului Renașterii, apare cu ipostazele ei majore ori minore, în peisajul cosmic sau în culoarea florii ca în sonetul XXXV care îngemănează într-o singură comparație astrele și bobocul de floare.

Natura e percepută cu atenție și acuitate prin instrumentele observației și analizei cu care două secole de umanism european familiarizaseră spiritele cercetătoare. Astfel, un adevărat univers fizic se desenează din fragmentele risipite în restrînsa cuprindere a sonetelor, dominat de progresul astrelor pe cer, din înlănțuirea anotimpurilor urmărite în efectele lor asupra vegetalului sugerat cu delicatețe, de lupta oceanului cu uscatul, de succesiunea și dispariția formelor în peisagii ale istoriei căzute în ruină. Grandioasa viziune a elisabethanilor asupra lumii încape și în măruntele dimensiuni ale sonetului shakespearian, alcătuind ceea ce s-ar putea numi cadrul fizic. Desigur, nu lipsește, din această succintă fizică, omul, văzut așa cum îl presupusese în antichitate Empedocles, alcătuit, ca întregul univers, din patru elemente, pămîntul, apa, focul și aerul, disociate și reasociate de jocul pasiunilor (sonetele XLIV și XLV).

Nu numai frînturi de microcosm și macrocosm trec prin cîmpul observației shakespeariene ci și din societatea în care poetul a trăit și pe care a răsfrînt-o cu toată opera sa. Critica acestei societăți prost întocmite e făcută

în numele unei table de valori morale foarte înalte, din acelea spre care umaniștii Renașterii năzuiau în strădania lor de a realiza armonia desăvîrșită a omului cu lumea. Sonetul LXVI spune oboseala genialului autor de societatea în care binele captiv slujește răul stăpîn atotputernic, de societatea în care toate valorile sînt răsturnate, meritul ignorat și nebunia la loc de cinste. Și în sonetele XXV și XXIX poetul plînge starea nefericită, umilitoare, în care e ținut și în care nici o nădejde de mai bine nu-l luminează.

Dar poezia aceasta aparține celui mai mare dramaturg al lumii și sensul ei adînc ascunde o dramă umană, ca rezultat al unui conflict fundamental. Și fiindcă sîntem în Renaștere, conflictul nu rămîne limitat numai la societate, ci se extinde pe marile dimensiuni ale existenței. Eroul liric al sonetelor nu e în luptă și dezacord numai cu oamenii care nu-l înțeleg și-l disprețuiesc, numai cu propriile lui sentimente, cu întocmirea neperfectă a lumii, ci se înalță ca un titan în luptă tragică cu stihia timpului („in war with time“ — Sonetul XV).

În lumea creată (fiindcă deasupra ei Shakespeare, așa cum arăta și Croce, nu s-a ridicat, intenționat, niciodată), marele constructor și destructor este timpul. Generoasei dar necruțătoarei sale mîini i se datorește vălmășagul de forme care, pe marea scenă a lumii, se arată ca aparențe, ca umbre. Sonetul XV fixează acest punct de vedere :

„Cînd văd că tot ce crește e rod netrainic
O clipă doar sortit desăvîrșirii
Și simt că-i tălmăcită-n stele tainic
Pe boltă, uriașa scenă-a firii...“

Obsesia shakespeariană a timpului e constantă în sonete ca și în dramaturgie și pentru ea l-au simțit romanticii atît de aproape pe marele englez. Dar la Shakespeare timpul nu e o fluiditate echivalînd cu sensurile interioare pe care i le atribuie metafizica romanticilor germani, ci

cauza dialecticei scurgeri a vieţii, a întrepătrunderii fenomenelor, a amestecului de viaţă şi moarte care-l uimeşte şi-l descumpăneşte într-una. În sonetul V, „never resting time“ (timpul fără oprire) duce totul spre pierzanie : vara spre iarnă pustie cînd sevele îngheaţă, frunzele cad iar frumuseţea e troienită sub zăpezi. Deci timpul e privit cu tristeţe, ca un aducător de ofiliri şi moarte. La fel în sonetele VI, XI, XII, XV, XVI, XVIII, XIX, LX, LXIV, LXV, C, CXVI, CXXIII, CXXVI şi în atîtea altele, „this bloody tyrant, Time“ (ăst sîngeros tiran, ce-i Timpul) e privit nu cu spaima Evului mediu, ci cu puterea observaţiei noi a efectelor sale înfăţişate uneori grandios, alteori cu fină melancolie. În sonetul LXIV se desfăşoară o panoramă istorică geologică a efectelor destructive ale timpului pe întinderi mari :

„Cînd mîna timpului o văd sluţind
Al faimei chip, trecutul îngropat...“

E un fel de meditaţie asupra ruinelor ca la viitorii preromantici sau romantici, dar şi o extindere asupra luptei necontenite a elementelor în natură, a apei cu uscatul mai ales, a schimbărilor de stare, a trecerii de la măreţie la descompunere. Nicăieri ca aci poetul nu e îndurerat şi înciudat de ruina universală care se va abate desigur şi asupra obiectului iubirii sale. Numai aci durerea şi lacrimile neputinţei de a interveni în desfăşurarea timpului „repede de picior“ îl copleşesc. Astfel pretutindeni caută remedii, soluţii pentru depăşirea consecinţelor negative ale producătorului vieţii şi morţii. Şi lucrul cel mai interesant e că Shakespeare, cu toată ostilitatea lui împotriva timpului, nu vrea să-l vadă încetînd (această întrebare despre încetarea timpului mai apare şi într-o faimoasă replică din drame : „And time must have a stop“ — şi timpul va să aibă o oprire). Nu din punct de vedere solipsist desigur, o astfel de perspectivă fiind destul de străină de oamenii Renaşterii, ci din punct de

vedere istoric. El spune adresîndu-se aceluiași obiect al iubirii sale și imputîndu-i, așa cum o face în majoritatea sonetelor, lipsa oricărui urmaș :

„Tu treci la ceasul searbăd, gol și tîmp
Astfel dac-ar gîndi, cutremurat
S-ar stinge veacu-ntreg în scurt răstimp."

Deosebirea dintre timpul istoric și cel filosofic, am zice, e făcută cum se vede, prin pluralul substantivului scris de data aceasta fără majusculă — *times*.

Cel dintîi remediu pentru întunecata perspectivă a morții și ofilirii prin timp, corelat din această pricină cu însăși moartea sau învestit cu unele din atributele ei, este acela universal pentru omul Renașterii : natura, *Nature, sovereign mistress over wrack*. Ea este înnoitorul neobosit de forme, rezervorul infinit din care toate lucrurile își trag obîrșia și care singură poate depăși prin creativitate efectul distrugător al timpului. De aceea ea își rezervă exemplarele cele mai frumoase, mai desăvîrșite ale speței, pentru a-și continua opera constructivă în pofida timpului prin posteritate biologică. Sonetul CXXVI concentrează, ca și altele multe, această idee :

„O, tu copil gingaș, al vremii ornic
În mînă-îl ții, și coasa-i mînui spornic ;
Răpui vieți, ce-n jur se ofilesc —
Pe cînd tu crești în chip dumnezeiesc
Stăpînă-i firea ne-ngrădit ; cînd noi
'Nainte mergem, ea ne dă-napoi ;
Doar poate-o făptuiește chibzuit,
Cercînd să frîngă pîrgul pustiit !"

De aci pornește infinit ipostaziatul îndemn la perpetuarea biologică, adresat în majoritatea sonetelor de către autor ființei îndrăgite, prietenului. Acesta, atingînd perfecțiunea frumuseții ca și perfecțiunea morală „fair, kind and true", se arată indiferent față de propria sa posteri-

tate. Cu cele mai neașteptate imagini, cu cele mai variate, poetul argumentează necesitatea transmiterii frumuseții mai departe pe drumul viitorului, în ciuda timpului. Esențele distilate ale rozelor păstrate în fiole (sonetul V și sonetul VI), esența îngemănată a acordurilor muzicale (sonetul VIII) și atîtea alte pilde sînt slujite frumosului nepăsător pentru a-l convinge să-și perpetueze desăvîrșirile în mlădițele noi care să păstreze amintirea lui neștearsă prin timp. În aceasta ar consta înțelepciunea, frumusețea și sporul „wisdom, beauty and increase" (sonetul XI), pe care natura însăși te face să le înveți.

Dar pentru umanistul Renașterii natura este depozitara frumuseții în aceeași măsură cu arta. Și dacă exemplarul desăvîrșit va neglija posteritatea biologică, continuitatea lui prin mijloacele puse la îndemînă de natură, atunci arta își va asuma această misiune, păstrînd, nemuritoare, imaginea trecutei lui frumuseți. Conștiința propriului geniu întreținută de titanul rinascimental îl face să se ridice, uriaș al creației, deasupra timpului distrugător. Nefericit în prietenie ca și în dragoste, nedeținînd în societate decît o stare inferioară, umilă, Shakespeare se înalță în spirit pe dimensiunile sale autentice și afirmă încrederea în perenitatea operei sale. Mereu revine în sonete motivul clasic, *exegi monumentum*... Iată-l în sonetul LIV :

„Tot astfel tinerețea ta vrăjită
Va trece-n stihul meu neveștejită".

Sau în sonetul XVIII, plin de lirism :

„Al verii tale rod va dăinui
De-apururi ; vrajă-n versu-mi vie.
A morții umbră nu se va făli
Că te-a cuprins ; tu crești în veșnicie !
Ochi omenesc cît timp se va afla,
Din slava mea te va întruchipa."

Sonetul LV aduce chiar cu horaţiana comparaţie :

„Pe stîlpi şi lespezi piere-n aur şters
Domnescul nume, dar va nemuri
Lumina strălucitorului meu vers
Cînd timpul marmora o va mînji."

Iar sonetul LX aruncă o îndrăzneaţă sfidare către timp:

„Dar stihu-mi peste vremi nădăjduieşte
Şi-n ciuda coasei crude, te slăveşte."

Puterea artei e mare pentru că ea încorporează, ca şi natura, adevăr. Exemplarele cele mai frumoase ale naturii sînt expresia adevărului ei celui mai adînc („rarities of nature's truth" — Sonetul LX). Adevărul lăuntric sporeşte frumuseţea lucrurilor naturii ca şi ale artei. Sonetul LIV afirmă aceasta :

„O, mai frumoasă frumuseţea pare
Cînd spre desăvîrşire tinde".

Şi distihul final fixează raportul dintre adevărul naturii, supus ameninţării timpului şi morţii, şi adevărul artei care păstrează singur adevărul naturii, dîndu-i durată. O frumoasă artă poetică realistă se degajă din afirmarea acestor raporturi, dar Shakespeare nu insistă asupra ei. El nu face altceva decît îşi justifică filosofic şi estetic marea afecţiune pentru tînărul său prieten pe care-l consideră tocmai o astfel de împlinire a adevărului naturii şi ca atare demn să treacă în imaginile nemuritoare, cu durată permanentă, ale artei. O atare frumuseţe, dublată de atîta adevăr, arată a fi în măsură să suscite o dragoste ca aceea pe care o poartă în sufletul său poetul, o dragoste fără moarte, o dragoste care şi ea înfrînge timpul. Sonetul CXXIII exprimă o nouă sfidare aruncată timpului schimbător care întreţine prin graba lui, prin prea via succesiune a formelor, iluzia prezen-

tului şi trecutului. Eroul liric nu se va schimba niciodată în dragostea şi credinţa lui, care vor rămîne neatinse de coasa duşmănoasă. De asemenea, în sonetul CXVI care vorbeşte despre unirea minţii, a spiritelor, dragostea e descrisă ca permanenţa permanenţelor, ca „punctul fix ce trece prin furtuni şi neatins rămîne", ca „steaua călăuzind orice rătăcitoare navă". Şi tot aci se află unul din faimoasele cuvinte înaripate shakespeariene : „Love's not Time's fool" („Iubirea nu-i al vremii măscărici").

Dragostea autorului sonetelor se complică prin intervenţia masivă a unei inspiraţii filosofice evidente. Platon, sursă atît de familiară spiritelor Renaşterii care au alergat spre el, încercînd la ieşirea din Evul mediu, fundarea unei filosofii laice pe temeliile gîndirii sale ce nu intrase în alcătuirea scolasticii medievale, a fost fără îndoială cercetat şi de Shakespeare. Altfel cum s-ar explica uimitoarele coincidenţe dintre unele idei ale *Banchetului* lui Platon şi cîteva teme ale sonetelor shakespeariene ? De pildă treptele procesului cunoaşterii frumuseţii şi manifestării de dragoste sînt profund asemănătoare.

Atitudinea faţă de frumuseţe şi dragoste pe planul corporal, biologic, priveşte la Shakespeare doar dorinţa de a vedea perpetuată fiinţa biologică a celui pentru care nutreşte o pură, superioară afecţiune. De aceea el disociază dragostea lui, intelectuală, spirituală, de cealaltă, ca în sonetul XX unde face să dispară orice umbră asupra calităţii sentimentului său :

„Poţi desfăta femei ; nu pregeta.
Păstrează-mi mie doar iubirea ta." [1]

Treapta următoare la Platon este, ca şi la Shakespeare, aceea a înălţării dragostei înspre tărîmul creaţiei intelectuale. Astfel poetul, creatorul, „...dacă întîlneşte în drum un suflet frumos, nobil şi de bună natură, îndată-l

[1] Textele româneşti : N. Argintescu-Amza.

stăpînește dragostea pentru această îndoită întrupare frumoasă. În fața unei astfel de făpturi, el devine într-o clipă capabil să-i dea o bogată îndrumare în vederea oricărei opere spirituale, îi dă sfaturi cum trebuie să fie omul superior, ce preocupări caută să aibă... Atingîndu-se astfel de frumos și împărtășindu-se din el, se înfiripează, cred, și ia naștere ceea ce stă încă de mult încolțit în suflete. Prezent sau absent, el își aduce aminte de alesul său și crește împreună cu dînsul rodul propriei sale creații."

Iar ultima fază a iubirii platonice față de frumusețe este aceea în care cel cuprins de dragoste izbutește să vadă în obiectul iubit imaginea desăvîrșită, întruchiparea frumuseții, fără specială ipostaziere, feminină ori masculină.

Sonetul CV aduce o astfel de înțelegere sau de explicație filosofică a adorației, de data aceasta nu pentru un tînăr frumos, ci pentru exemplarul care reunește triplele calități ale frumosului, binelui și adevărului („fair, kind and true"), repetate de trei ori la rînd. Pe de altă parte mai găsim un sonet care duce către această treaptă finală a generalizării frumuseții, cînd tot ceea ce este atribut particular dispare în universalitatea arhetipului. E vorba de sonetul LIII în care se accentuează din nou caracterul universal al obiectului dragostei ce se răsfrînge și se recunoaște fragmentar și imperfect, în toate aspectele individuale și particulare. Și nu întîmplător, el se aseamănă și lui Adonis și Elenei, prototipurile frumuseții masculine și feminine ale Antichității, prin aceasta depășind și determinarea de sex limitată și particulară. Dacă ne amintim de mitul hermafroditului, reluat după Antichitate de Renaștere, și dacă ne gîndim la poemul lui Angelo Poliziano cu același titlu și la dedicația explicativă, înțelegem ceva și din înălțarea filosofică platonică, atît de răspîndită în Renaștere, și cu care Shakespeare dorea să-și înnobileze stăpînul și protectorul într-o năzuință neîntreruptă spre absolut care-l face atît de familiar vremii noastre.

Nu în regăsirea Antichității stă măreția liricii shakespeariene, nu în adoptarea unor idei ale filosofiei lui Platon sau Empedocles, ci în filosofia poetului de titan rinascimental, în filosofia activă pe care a învățat-o din practica observației naturii, din practica dramatică a vieții și creației proprii, din exercitarea gîndului său neobosit, genial, prin confruntarea neîntreruptă cu viața contemporană.

Rezultatele meditației lirice sînt din această pricină prețioase mai cu seamă în considerarea nefericirilor și triumfurilor proprii, în considerarea dramei omului și creatorului, a sensibilității creatoare originale.

Ca un geniu autentic, Shakespeare leagă mereu în el, în bogăția vieții pe care-o reprezintă, trecutul cu viitorul ; el se află mereu în perspectiva Antichității și Evului mediu, pe care le vede însă ca un om al Renașterii și anunță astfel cîștiguri pentru gîndirea și sensibilitatea modernă, pentru toate secolele care vor veni. Romanticii l-au prețuit pentru puterea fascinantă a cuvîntului său, pentru dramele umane sfîșietoare, s-au simțit înrudiți cu concepția lui despre timp, cu violentele lui contraste. Realiștii au găsit în el sursa oricărui adevăr omenesc, sursa artei celei mai complexe și convingătoare, a celei mai asemănătoare cu viața. Noi îl vedem ca pe un exponent al forței spiritului omenesc, ca pe un titan încleștat în lupta cu toate elementele lumii pe care vrea să le învingă în folosul omului. Ce vor găsi secolele viitoare în Shakespeare nu putem ști, dar credem că fiecare din ele îi va putea spune : Shakespeare — contemporanul nostru.

Scanned with OKEN Scanner

„RICHARD AL TREILEA" : DRAMA ȘI EROUL

Piesa aceasta, care se înscrie în seria marilor drame istorice, a cronicilor engleze shakespeariene, merge pe urmele unei tradiții puternice. Pe de o parte, Thomas Morus, cancelarul umanist martir al lui Henry al VIII-lea, a scris el însuși o relatare a sîngeroaselor fapte comise de regele intrat în latura de legendă sumbră a istoriei engleze. Pe de altă parte, Cristopher Marlowe, contemporanul lui Shakespeare, dăduse, ca și Kyd, literaturii engleze figuri istorice sau construite din ficțiune pură, care arătau o grozavă asemănare cu faimosul, fiorosul tiran evocat de Shakespeare în drama care-i poartă numele. Richard al III-lea este o personalitate din acelea pe care numai Renașterea le-a putut zămisli, mînate de resorturi neobișnuite, de voințe uriașe pînă la a produce dezechilibrul înlăuntrul individualităților prea puternice.

Și *Tamburlaine the Great* (Tamerlan cel Mare) și *Edward II* erau modele de grandoare dementă, de hiperbole umane negative, de aventură umană scelerată, dar scăldată în perspective cosmice, create de Marlowe în vremea atît de ciudată, de plină de contraste și de contradicții, a Renașterii engleze, a epocii elizabethane.

Produs și el al Renașterii engleze, Shakespeare a privit istoria Angliei, ca și contemporanii săi, în lumina aceluiași ideal uman de forță uriașă intelectuală sau volitivă, și a găsit adesea obiectul artei sale în înfățișarea acestor forțe întrupate în personalități pozitive sau nega-

tive. În *Richard al III-lea*, ca în toate dramele istorice shakespeariene, lumea Angliei feudale, a turburilor vremi de războaie dintre casele celor două roze (York, Lancaster), ni se arată cu adevăr istoric și artistic îngemănat. Ambiții și uri deșănțate învrăjbesc pe acoliții nobili ai partidelor regale. Intrigi, crime, zavistii, tîrguieli se țes și se făptuiesc sub ochii noștri, inspirîndu-ne groază. Pe de altă parte, suferințele oamenilor vinovați sau nevinovați, într-un timp de cumpănă prelungită care-i face pe cei simpli să vorbească despre „our tottering state“ [1] sau „a reeling world“ [2] ne umplu de milă. Vechiul catarsis aristotelic se realizează din evocare istorică și mare artă, complex adevăr al vieții, în mîinile lui Shakespeare, mai degrabă decît în opera oricărui autor clasic.

E o împletire continuă de individualizare strictă, omenească și istorică, și de generalizare etern umană. Fiecare personaj are locul și justificarea lui istorică în cadrul lumii engleze a Evului mediu. Fiecare năzuiește nebunește spre mai mult, spre mai sus, ca atunci cînd lucrurile ies din matca lor. Ca să poată urca pe scara socială pînă la vîrf, unui duce regal i se năzare să șteargă din cale pe oricine ar constitui o stavilă ambițiilor lui nemărginite : frați, nepoți, prieteni, soție. El poate să facă asta fiindcă și tatăl său a fost de fapt un uzurpator, și frații săi au ucis pe dușmanii lor, fără milă, fără omenie. Henry al VI-lea și fiul său, Edward Plantagenet, care apar ca niște martiri față de casa de York — prigonitoarea și ucigătoarea lor — au fost la rîndu-le niște făptuitori de crime. Așa încît nefericirile care se abat asupra lor ne umplu de milă, dar sînt produse în chip de compensații, și justifică morala ca pe vremea *hybris*-ului eschilian, cu un plus enorm de individualizare și de sens al devenirii istorice la genialul englez. Momentul cînd Margaret, regina nebună, văduva lui Henry al VI-lea, apare în scenă întîia

[1] „Țara noastră-n clatin“ (*Richard al III-lea*, actul al III-lea, scena a II-a.)

[2] „O lume ce se-nvîrte“ ; (idem).

oară [1], ni se pare extrem de semnificativ. De unde toți membrii familiei noi regale se tocmeau și se certau îngrozitor, deodată toți sar asupra ei, imputîndu-i acțiunile sîngeroase ale familiei ei, mai ales moartea nevîrstnicului Cumberland.

Astfel, fiecare nefericit din piesă are o aură tragică în jurul ființei sale, dar nu în abstract și necondiționat. Margaret a învățat că măreția e deșertăciune și rătăcește strigînd acest lucru ca o profetesă pe jumătate nebună, dar abia cînd totul a fost pierdut pentru ea și ai ei. Fiecare ajunge să vadă ce vanitate e lupta pentru iluzoria glorie, atunci cînd a fost învins în această luptă. Așa se explică logic și creșterea corului tragic. Explicații și semnificații dintre cele mai adînci ni se oferă și în această dramă istorică shakespeariană, care depășește tiparele unei obișnuite cronici prin meșteșugul geniului.

Ca într-o pînză a barocului spaniol, lumea e împărțită în două regiuni, violent contrastante. Richard tiranul e agentul iadului („minister of hell", „cacodemon"), ființa infernală care a venit în lume pentru pedeapsa oamenilor și suferința lor, care a răsturnat lucrurile lumii și crugul acesteia. Dacă în *Macbeth*, drama altui uzurpator, culoarea e aceea a nopții și a beznei, în *Richard al III-lea*, culoarea pe al cărei fundal evoluează eroul e sîngeriul, flacăra pedepsei, purpura de ucigaș pe care i-au hărăzit-o cei morți de mîna sau din porunca lui : Henry al VI-lea și Edward Plantagenet, prinț de Wales, Clarence, propriul său frate, Anne, soția sa, Edward al V-lea și ducele de York, fragezii nepoți și atîția alții care apar și în noaptea de pomină de la Bosworth spre a-l blestema cu același scurt descîntec de pieire : „dispair and die" (disperă și mori) [2].

De cealaltă parte a diagonalei stă Richmond cel pios și pur, a cărui vorbă blîndă aduce a rugăciune și în jurul

[1] Actul I, scena a III-a.

[2] Actul al V-lea, scena a III-a.

căruia parcă stăruie îngeri. Ceea ce dorește el e să repună în vechile locuri, valorile răsturnate de vijelia turbată dezlănțuită în Anglia (dar care parcă e lumea) de sceleratul Richard, a cărui vorbă taie ca sabia și nu se supune regulilor retorice. Răul și urîtul sînt legate de făptura lui, cum binele și frumosul, de nobilul Richmond. Iad de ură, crimă și sînge — Richard ; cer de pace, lumină și dreptate — Richmond.

De altfel, profetizînd ca o Casandră bătrînă și răutăcioasă, fosta regină Margaret, soția ucisului Henry al VI-lea, vede viitoarea moarte a lui Richard apocaliptică, demnă de un penel baroc : „Se cască țărna, e-n vîltori Tartarul / Răcnesc demonii, și se roagă sfinții“ [1].

Barocul e prezent mai pretutindeni : și în grupul crescînd al bocitoarelor care blestemă pe erou, de la Margaret, soția lui Henry al VI-lea, la ducesa de York, mama lui Edward al IV-lea, a lui Clarence și a lui Richard însuși, la fosta regină Elizabeth, mama prinților uciși, și la Anne, soția lui Richard, regină nefericită a Engliterei. Corul acesta, alcătuit din regine lovite de destin prin necruțătoarea mînă, are un dramatism excesiv, al cărui efect crește nemăsurat [2]. La fel în minunatul, îngrozitorul vis al lui Clarence înaintea morții se arată o imensă încărcătură de spaimă și frumusețe, de la groaza înecatului care nu poate muri, la fundul de mare pe care zac hîrcile cu ochi de pietre prețioase scînteietoare, prevestire neclară a morții lui în butoiul cu vin scump, rubiniu de Malvasie [3]. Chiar monologul de deschidere a tragediei, prologul ținut de erou însuși are o bravadă barocă neobișnuită. Într-adevăr, un prolog, care ar fi cel mai complet portret al eroului, spus de el însuși, ar constitui în mîinile unui autor dramatic de rînd o eroare dramatică. Adică o expunere care ar începe, paradoxal, cu punctul culminant, cu dezvăluirea totală a eroului, ar fi

[1] Actul al IV-lea, scena a IV-a.

[3] Actul I, scena IV-a.

Scanned with OKEN Scanner

subţiată, anemiată de la început, nemaiavînd substanţă din care să crească. Dar Shakespeare e Shakespeare şi nesfîrşite sînt căile artei lui. Dacă, pe de o parte, cronicile se seriază în ordinea succesiunii istorice, monologul e o culminanţă pregătită din ultima parte a dramei *Henry al VI-lea*, cînd regele, înainte de a fi ucis de Gloster, profetizează, ca mai toţi eroii shakespearieni înaintea morţii, după vechi tipare clasice homerice sau eschiliene, nefericirea Angliei sub Richard, clipa cînd toţi vor blestema naşterea lui. Şi atunci face loc tradiţiei populare despre prinţul strîmb, venit în lume cu peceţile groazei :

„The owl shriek'd at thy birth, — an evil sign ;
The night-crow cried, aboding luckless time ;
Dogs howl'd, and hideous tempest shook down trees ;
The raven rook'd her on the chimney's top
And chattering pies in dismal discords sung.
The mother felt more than a mother's pain,
And yet brought forth less than a mother's hope,
To wit,
An indigest deformed lump,
Not like the fruit of such a goodly tree.
Teeth hadst thou in thy head when thou wast born
To signify thou cam'st to bite the world." [1]

---

[1] „Cînd te-ai născut — semn rău ! strigă o buhă ;
Vesti vremi grele cobea nopţii, -n croncăn ;
Urlară cîini, furtuni au rupt copacii ;
Un corb s-a cuibărit în vîrf de horn ;
Limbute cucuvăi meniră-a moarte.
Mai mult ca alte maici răbdă a ta,
Primind rod mai puţin ca alte mame :
Cum spun,
Un greu de mistuit boţ strîmb de carne,
Nepotrivită poamă c-un pom rodnic.
Cînd te-ai născut aveai şi dinţi în gură
Semn că veneai pe lume să muşti lumea."

Restul profeției e împiedicat de Richard, care-l străpunge pe rege, știind care e ultimul cuvînt al acestuia. El însuși cunoaște legenda venirii lui pe lume cu dinți și cu picioarele înainte și de aceea, știindu-se monstru, deținător al unei cumplite unicități, se hotărăște să joace pe monstrul încă din acest sfîrșit al dramei *Henry al VI-lea*, unde spune :

„I have no brother, I am like no brother ;
And this word *love*, which graybeards call divine,
Be resident in men like one another
And not in me : I am myself alone“ [1].

Unicitatea monstruoasă a eroului, de care el e atît de conștient, este un produs negativ al vremii Renașterii care a zămislit titani. Ca și *Tamburlaine the Great* al lui Marlowe, Richard e o individualitate cu o forță nebănuită a voinței și a faptei, dar călăuzită de o întoarsă înțelegere a sensurilor vieții și lumii. Așa se explică de ce toți contemporanii îl numesc *agent al iadului*, „cacodemon“, diavol, venit în lume să facă din ea un infern, răsturnînd toate valorile și punîndu-le în slujba ambiției, a orgoliului, a inteligenței sale, toate uriașe, închise într-un trup schilod. O personalitate monstruoasă e Richard, fiindcă încearcă să supună istoria și mersul ei năzuințelor lui individuale, anarhice, disprețuitoare de om, dragoste, compasiune.

Dacă însă piesa e privită în sine, nu în seria celorlalte drame istorice, monologul cu care se deschide e o să-

---

(*Henry al VI-lea*, partea treia, actul al V-lea, scena a VI-a. Traducerea versurilor de Romulus Vulpescu.)

[1] Eu nu am frate : nu arăt a frate ;
Iubirea — de cărunți numită «sfîntă» —
Stă-n oameni ce-s cu semenii asemeni
Și nu în mine : eu sînt fără seamăn“.
(*Henry al VI-lea*, partea a treia, actul al V-lea, scena a VI-a, traducerea versurilor de R.V.).

mînță a măreției și a nebuniei monstruoase a eroului, zugrăvit, de la început, la dimensiuni negativ grandioase. Din această sămînță a monologului va crește, logic și organic, întreaga structură dramatică, determinată de necesitățile extinderii eroului pe scena lumii.

Adică făptura aceasta avortată a naturii se suie de la început pe piedestalul cel mai înalt, semn al răsturnării lucrurilor în lume și mărturisește că va stăpîni scena și lumea cît va trăi, fiind, după propriile lui cuvinte, „Subtle, false and treacherous“ [1]. Într-adevăr, Richard, conte de Gloster, sceleratul, demonul cu cap de geniu, piaza rea care plutește asupra lumii atît cît durează acțiunea, aruncă din primele cuvinte sfidarea sa către creație, către legile ei. Monologul începe cu o vorbire din care nu lipsește măreția, fiindcă, așa cum obișnuiește Shakespeare, comparațiile și metaforele personajului trădează structura lăuntrică a acestuia. Eroul folosește metafore nobile, ale anotimpurilor, soarelui, norilor, oceanului, apoi imagini eroice și grațioase de viață războinică și galantă, care contrastează cu strîmbul lui trup la care latră cîinii, descris îndată după aceea cu o insistență și cu o luciditate rară. Richard, care-și urmărește sadic diformitatea umbrei (pentru că, probabil, îndepărtase orice oglindă din preajmă-i), în scopul de a-și spori veninul resentimentului, întreprinde, după portretul său fizic, o autocaracterizare morală surprinzătoare, exprimîndu-și intenția de a fi ticălos și sugerînd căile alese. Mai întîi, așteaptă (și de aceea provoacă) moartea fraților săi. Pe Clarence, care pare să fie bun, nobil și înzestrat cu darul vorbirii și pe care-l va ucide prin mîini mercenare, îl consideră „simple, plain“ [2]. Pe Edward, regele, mai slab, supus soției sale și rudelor ei, îl vede ca pe un desfrînat, așa cum va lăsa să se înțeleagă mai tîrziu cînd îi va defăima amintirea. De altfel, bănuim că moartea lui Edward va fi survenit printr-o otravă lentă, administrată tot con-

[1] „Caiafă, -ntortochiat, deștept“ ; (actul I, secna I, p. 7).

[2] „Limpede, bun“ ; (actul I, scena I).

form orînduirilor „înțelepciunii“ pe dos a monstrului, de mîna căruia pier toți din jur, toți cei care-i stau în cale. Și moartea soției lui, mai tîrziu, produsă tot din necunoscute cauze, credem că i se datorează. De altfel, această soție, lady Anne, e un nefericit instrument al ambiției cuceritoare a lui Richard, pe care-l detestă, dar căruia i se supune într-o scenă formidabilă, cu care numai geniul shakespearian se poate măsura. Soția prințului Edward, fost prinț moștenitor, ucis de mîna fraților de York, urmează, a doua oară îndoliată, sicriul socrului ei, regele Henry al VI-lea, bocind și blestemînd pe ucigaș. Acesta apare, demon conjurat de un magician întunecat, în preajma cortegiului funerar, aruncîndu-i mincinoase vorbe de dragoste, punînd crimele lui pe socoteala pasiunii pe care o nutrește pentru ea. Lady Anne îl scuipă, îl injuriază cu nume de făpturi veninoase („adders, spiders, toads“, „any creeping venom'd thing“ [1]), îl gonește, rănile mortului se deschid, dar la ultimele replici, femeia se îmblînzește și primește cererea în căsătorie. Și aici excesul contrastelor care ar putea stîrni un efect melodramatic e dominat de figura eroului. Richard, inteligent și abil, cunoscînd nestatornicia sufletului feminin, pețește, în joc grotesc, femeia lîngă sicriu și o cucerește. După aceea, încetînd simularea de murmur de dragoste, se obiectivează superior și se amuză ironic pe propria lui socoteală, apreciind mai ales momentul în care a triumfat („Was ever woman in this humour woo'd ? / Was ever woman in this humour won ?“) [2], precum și valoarea victoriei strîmbei sale făpturi, atît de săracă pe lîngă frumusețile fostului soț al lady-ei Anne, de care-și amintește cu oarecare admirație, deși el l-a ucis („Young, valiant, wise, and, no doubt, right royal“) [3]. Avînd foarte nume-

[1] „...Năpîrci, păianjeni ... broaște bubcase“, „Veninate“ ; (actul I, scena a II-a.)

[2] „Mai fu leoaică-așa descătușată ? / Mireasă-n bocet astfel cîștigată ?“ (actul I, scena a II-a.)

[3] „Deștept, brav, tînăr și pe drept regesc“ (idem.)

roase coarde la lira-i rău-sunătoare, Richard se poartă altfel cu fiecare personaj, adulînd, flatînd, ucizînd, amenințînd sau pur și simplu înjuriind, dacă interlocutorul e neinteresant. De aceea în scena cu regina și frații ei, el e vulgar, obraznic, insultător, iar pe de altă parte se arată ipocrit, dar tot în rîs, în joacă, vorbindu-le de inima lui „dulce, milostivă" („soft and pitiful") [1], sau despre faptul că el e prea „copilăros-lunatec" pentru lumea aceasta („childish-foolish") [2].

După moartea lui Edward și arestarea, apoi executarea fraților și fiilor reginei, Vaughan, Rivers și Grey, începe noua strategie a lui Richard în lupta împotriva prinților moștenitori ai fratelui său. El dispare din primul plan al acțiunii pentru a-l lăsa să lucreze pe Buckingham, ajuns omul lui de încredere. Procedeul este iarăși neobișnuit în tehnica dramatică, pentru că e nefiresc ca în actul al III-lea în special, actul punctului culminant, în care ciocnirea definitivă dintre erou și lume se produce, eroul să fie în plan secund. Dar asta e o simplă aparență. Richard se face că se supune cu oarecare autoconstrîngere planurilor de mărire concepute pentru el de credinciosul său slujitor, dar de fapt el e cel care sugerează, prin prezență, gesturi și tăceri, lui Buckingham, liniile de acțiune. Acestea converg spre proclamarea lui ca rege în finalul actului al III-lea, după marea scenă de fățărnicie a apariției sale la Baynard Castle, cu o carte de rugăciuni în mînă, între doi clerici învățați cu care „dezbate" probleme de... dogmă religioasă. Richard tace ca să nu se compromită, fiindcă își dă singur seama că ura împotriva nepoților lui, copii încă, e monstruoasă și că i-ar putea aliena și foarte puținele simpatii de care se bucură. Pe de altă parte, e prudent, fiindcă s-ar putea ca planul să-i eșueze, și atunci, desigur, toată răspunderea și vina ar cădea asupra lui Buckingham. Că Buckingham e un simplu instrument, o dovedește adresa lui inegala-

[1] Actul I, scena a III-a.

[2] Ibidem.

bilă de curtezan, aproape genială, forța de persuasiune fără pereche, venite de pe undeva de prin genialele impulsuri dominatoare ale stăpînului său. Parcă în toată marea scenă a captării bunăvoinței maselor, Richard e cu ochiul lui de bazilisc asupra lui Buckingham, pe care-l mînuiește mental ca pe o marionetă. Fiindcă Buckingham e un naiv de treabă, plin de zel pentru stăpînul său, și care mai păstrează niște scrupule și niște iluzii, dar lipsit de inteligență. El e un răsfrîngător, un fel de medium refringent al ideilor și al intențiilor lui Richard. De altfel și rezerva lui la uciderea prinților, pe care regele nou încoronat o încredințează altcuiva, lui Tyrrel, e o probă a nepotrivirii totale dintre stăpîn și slujitor, care mai cere chiar, cu multă neîndemînare, semănîndu-și în sfîrșit sieși, favoarea promisă odată de acela, ignorînd deci adevărata natură a lui Richard.

Moartea prinților e dorită de rege în primul rînd pentru a-și asigura lipsa de concurență la tronul nou dobîndit. Dar mai contribuie la dorința de ucidere a copiilor și neobișnuita jignire pe care, fără să vrea, cel mic, ducele de York a adus-o, în vioiciunea minții lui, unchiului primejdios. Nepotul ia peste picior pe unchi pentru făptura lui stîrpită și știe să răspundă, vesel și ironic, la toate întrebările, și să înțeleagă ceea ce alții nu înțeleg. Și el, micul prinț, repetă *leit-motivul* dinților lui Richard [1]. Firește, Gloster știe toate acestea despre sine, dar nimeni în afară de el n-are voie să le știe, cu atît mai puțin să le spună.

Actul al IV-lea, cel în care are loc moartea copiilor regali cu brațe de alabastru și guri de floare, e cel mai trist. Acum corul de care pomeneam la început este sporit cu bocetele și blestemele mamei copiilor, fosta regină Elizabeth, care le-a învățat de la Margaret. *Lamento*-ul lor e ca al unui cor antic ce-a învățat din propriile dureri deșertăciunea tuturor lucrurilor lumii, umbra și neconsistența lor.

---

[1] Vezi actul al II-lea, scena a IV-a.

Margaret pronunţă din nou *leit-motivul* dinţilor [1], şi regele se iveşte realizînd o simetrie ciudată cu apariţia lui în actul I în mijlocul bocetului Annei. Acum peţeşte, de la mama îndoliată de moartea fiilor, pe fiica ei, ca să-şi asigure totuşi alianţa urmaşilor fostului rege. Şi ca şi Anne, Elizabeth consimte, trecînd în ochii totuşi obiectivi şi mereu lucizi ai lui Richard drept ceea ce este : „relenting fool, and shallow changing woman“[2].

Mergînd pe direcţia diagonalei create de simetriile baroce, ajungem la monologul din actul al V-lea, care completează şi reproduce, însă în alte împrejurări, pe cel din actul I. Acum eroul se află în cel mai de jos moment al vieţii sale, în preajma hotărîtoarei bătălii, după grozava noapte cînd duhurile au venit să-l blesteme aşa cum s-au dus să-l binecuvînteze pe Richmond. Trezindu-se din coşmar, îngrozit, vorbeşte pentru întîia oară plin de spaime şi slăbiciuni, măcinat de presimţiri. Pentru întîia oară Richard invocă numele Domnului. Privirea pe care o aruncă înăuntrul său e fără milă şi, parcă, în ciuda presimţirilor sinistre, e nuanţată de o uşoară ironie. El însuşi se dispreţuieşte şi se condamnă pentru ticăloşia sa, dedublîndu-se ca un erou modern. Întrebările lui înfrigurate, anxioase, reflecţiile de mai tîrziu, ca acelea despre soarele care nu vrea să apară şi despre rouă, sînt încărcate de expresie şi nu lipsite de oarecare poezie.

Dezmeticit însă, vorbeşte în oraţia către armată din nou ca un scelerat, ca un dispreţuitor de oameni şi Dumnezeu. În lupta care urmează şi în care rămîne singur, e teribil. Ultimele lui replici, memorabile, sînt croite pe adevăratele lui măsuri. „Slave — răspunde el celui care-l sfătuieşte să fugă — I have set my life upon a cast / And I will stand the hazard of the die“ [3], semn al eroismului care se ascunde în această ticăloasă făptură, nelipsită de

---

[1] Vezi actul al IV-lea, scena a IV-a.

[2] „Muiere proastă, creier gol, cap şubred“ (Idem).

[3] „Eu, slugă, mi-am pus viaţa-n joc pe-un zar / Şi-atîrn de un noroc, de zar şi moarte“ (actul al V-lea, scena a IV-a).

Scanned with OKEN Scanner

măreţie. Iar faimoasa „A horse ! a horse ! my kingdom for a horse !“ [1] nu e un semn al deznădejdii, ci o încheiere firească a socotelii cu lumea pe care acest monstru erou a pus atît de puţin preţ. Richard a dorit măririle lumii, deşi ştie ce puţin valorează, nu s-a înspăimîntat de pierderea lor. El stă parcă prin aceasta deasupra regnului uman, şi dedesubtul lui, depăşind fiara prin lipsa afectivităţii, cum singur spune, şi omul, prin inteligenţă uriaşă dar rea. Numele de demon, cu numeroase variaţii, revine ades pe buzele interlocutorilor. Nu ştim altă reprezentare scenică a unui moment shakespearian mai potrivită decît aceea a morţii lui Richard de către Lawrence Olivier [2]. Contracţiile acelea nefireşti, de pasăre sau fiară otrăvită ori înjunghiată, rezistenţa la moarte a unui trup însufleţit de o mare forţă, de o mare energie chiar negativă, au încheiat în sensul adevărat shakespearian tragedia.

Cu moartea lui Richard vîntul de nebunie care trecuse deasupra Angliei a încetat, Richmond, aşezînd la loc toate cele răsturnate, cuminte, dar „shallow“[3], aşa cum zicea despre el demonicul său rival, va spune judecînd trecerea lui Richard prin această lume : „England hath long been mad, and scarr'd herself“ [4].

Dintr-un rege oarecare al Angliei, un feudal setos de mărire, despre care poporul a păstrat tradiţii de spaimă, geniul dramaturgului englez a făcut un erou tragic de primă mînă, concurînd viaţa prin ficţiune adăugată la schema adevărului istoric.

Încă o dată în dramele sale istorice, în cronicile sale, Shakespeare a izbîndit cu realismul său profund, cu perfecta cunoaştere a sufletului omenesc, asupra limitatelor, simplelor date ale istoriei. Prin bogăţia inepuizabilă a

---

[1] „Un cal ! Regatu-mi dau pe-un cal !“ (Idem).

[2] În filmul *Richard al III-lea*.

[3] „Tîmp“ (actul al V-lea, scena a III).

[4] „Ani, Anglia, nebună, şi-a fost gîde“ (actul al V-lea, scena a V-a).

Scanned with OKEN Scanner

detaliilor semnificative din care se alcătuiește individualizarea artistică, prin unitatea păstrată perfect în diversitatea atît de neobișnuit complexă a caracterului central, prin subordonarea tuturor mijloacelor unei viziuni într-adevăr dramatice asupra universului uman, *Richard al III-lea* se așază între marile drame shakespeariene.

Și asemenea lui Rembrandt sau Bach, Shakespeare a depășit tiparele convenționale și procedeele tipice ale barocului, folosite de el din belșug, ridicîndu-se deasupra lor prin puterea geniului, care a scos din viață ori a instilat vieții sensurile și dramele cele mai adînci. *Richard al III-lea* este încă una din victoriile răsunătoare ale realismului rinascimental.

Iar traducerea marelui matematician și poet Ion Barbu, din nefericire necompletă, dăruiește ciudatei drame, tulburătoare echivalențe anglo-române, dintre cele mai strălucite pe care le știm.

Cele două geme ale actelor ce i se datoresc au fost prinse însă într-o demnă, de metal nobil montură, de pricepere stihuitoare a tînărului orfevru Romulus Vulpescu. Astfel, tălmăcirea înmănunchează dintr-o dată omagiul a două generații de poeți față de „marele brit", de „geniala acvilă a Nordului", cum îi spunea cu pasiune admirativă, lui Shakespeare, Mihai Eminescu, cel mai mare poet român.

DOUĂ DESTINE ÎNRUDITE
ROMEO ȘI HAMLET

În ciuda neîncetatelor cercetări întreprinse de savanții englezi și europeni în cursul secolelor al XIX-lea și al XX-lea și a numeroaselor fapte care s-au înscris succesiv în arhivele istoriei shakespeariene, marele scriitor asupra căruia s-au făcut tot atîtea ipoteze ca asupra lui Homer a rămas pînă astăzi fără o biografie închegată, ca, de pildă, aceea a lui Goethe sau Voltaire. Lipsit de corespondență, de amintiri, de confesiuni, Shakespeare este, în mod paradoxal, scriitorul cel mai mare și cel mai contestat al întregii Renașteri europene. Fiindcă nici un alt autor n-a fost atît de des luat drept altcineva ; pe rînd Bacon, Rutland, Southampton, Derby, ba chiar pînă mai deunăzi Marlowe, s-au bucurat de atributul trecător al genialității împrumutate dintr-o operă mare cît viața și care a derutat tocmai prin nepotrivirea dintre ea și lipsa de însemnătate socială a autorului ei.

Originea modestă a lui William Shakespeare, fiu de fermier, măcelar sau mănușar, din modestul tîrg Stratford-on-Avon (care fără el n-ar fi intrat niciodată în istoria literaturii universale), a descumpănit mereu pe cercetătorii uimiți de atîta cunoaștere a sufletului și a minții omenești într-un învățător „with smale Latine and less Greek“ („cu puțină latină și mai puțină greacă“) — cum spunea contemporanul dramaturg Ben Jonson — sau într-un ucenic al unui notar, sau într-un *groom* care păzea caii notabilităților la teatru, sau într-un actor dintr-o

trupă oarecare. Înșirînd cîteva dintre cele mai răspîndite ipoteze despre viața și ocupațiile „marelui Will", nu facem altceva decît să accentuăm asupra stării sale umile, care-l alătură ca punct de plecare unui Epictet sau unui Villon, minți de geniu produse de masele neistovit creatoare de bunuri materiale și spirituale. După o copilărie și o adolescență destul de ferite de suferință în tîrgușorul natal, intrat în iureșul vieții elizabethane pe care l-a privit cu o atenție enormă, dar căruia i-a rămas străin în măsura în care i s-a putut sustrage, Shakespeare n-a cunoscut decît o foarte restrînsă notorietate în zilele sale.

Contemporaneitatea nu i-a acordat atenție, dar scriitorul a fixat-o integral în amestecul de ficțiune și de realitate care e opera sa, cu contururile specifice : curtea unei regine arbitrare, capricioase, înconjurată de servilismul nobililor, aspirînd fiecare la rangul de favorit regal și temîndu-se de intrigile reale sau virtuale, ca acelea țesute întotdeauna în istoria monarhiei engleze ; nobilimea lipsită de putere, dar orgolioasă, coruptă și doritoare de plăceri violente ; burghezia în plină ascensiune, iubitoare de aur și putere, descoperind mările și începînd colonizările unor ținuturi făgăduitoare de averi uriașe, adevărate Eldorado-uri. Pe lîngă aceștia, cei mulți, a căror parte era doar mizeria și nefericirea, alcătuiau un sumbru termen de contrast față de poleielile și bogăția strălucitoare ale celorlalți.

Pentru ochiul de actor și autor dramatic al lui Shakespeare, propria lui viață în Londra va fi fost o piesă într-o altă piesă mult mai cuprinzătoare, aceea a întregii lumi elizabethane. De aceea, cînd pleacă din Londra spre vechiul tîrg medieval de la Stratford, curtea, nobilimea, agitația marelui oraș, capitală a unui imperiu în devenire, toate se spulberă ca un vis pentru bătrînul Shakespeare, ca visul lui Cristopher Sly, tîmplarul beat din *Scorpia îmblînzită*.

Destul de puțină atenție s-a dat pieselor modestului autor dramatic în vremea lui. Regina Elizabeth abia l-a băgat în seamă, iar sub Iacob Stuart, care a urmat capri-

cioasei și crudei descendente a Tudorilor, Shakespeare a scris la comandă regală, totuși a avut de suferit destule interdicții și restricții pentru unele dintre creațiile sale. Însuși puternicul Southampton, care i-a fost protector, nu i-a acordat vreodată mai mare considerație decît aceea ce se dă unui bufon talentat ; iar curînd după moarte a fost uitat. Lucrul acesta s-a întîmplat pentru că, în epocile în care clase noi intră în arena istoriei cu puteri noi economice și spirituale, forța creatoare depășește spiritul critic. Iar epoca elizabethană este în mod esențial creatoare.

O viață mai bogată pulsează în arterele Angliei. E o vîrstă a aventurilor și a descoperirilor geografice și științifice în general, a creșterii bogățiilor pentru negustorii întreprinzători și temerari. Pirateria și comerțul merg mînă în mînă. Setea de aur și argint e enormă. Chiar în primul sfert al secolului al XVI-lea, Erasmus însuși se plîngea de această stare de lucruri : „Pecuniae obediunt omnia“ („Toate sînt supuse banilor“). Burghezi, nobili, monarhi sînt supuși deopotrivă acestei întunecate lăcomii de aur, care-i împinge la acțiuni extreme și necugetate. Toate inițiativele comerciale și coloniale pornesc din aceeași mentalitate, din același imbold.

Burghezul englez intră pe scena istoriei ca un om al Renașterii, plin de contradicții, oscilînd între polii vieții materiale și ai celei spirituale. În el se îmbină aspirația către noi idealuri, descoperiri, libertate a gîndirii și a acțiunii, cu acel simț practic, prin excelență englez, care-l ține la pămînt, rob afacerilor economice și plăcerilor trupului.

În el se combină trăsăturile unei fantezii bogate cu acelea ale unei intrepide activități — temperamentul romantic cu interesul material necruțător. Înclinat spre cruzime și violență, el e în același timp superstițios ca un copil ; generos, dar rapace, iubind pompa și viața ușoară, e gata oricînd să îndure greutăți și lipsuri de tot felul. Francis Drake, „nobilul pirat“, ca și Walter Raleigh, Martin Frobisher (un faimos erudit îndeletnicin-

du-se totodată și cu pirateria), Cavendish (aventurier care a adus strălucite prăzi din Lumea nouă), Richard Grenville, „viteazul", sînt figurile cele mai reprezentative și mai populare ale veacului. Deviza lui Walter Raleigh : „Tam Marti quam Mercurio" („Tot atît lui Marte, cît și lui Mercur"), li se poate aplica tuturor. Sabia și punga, războiul și aurul erau zeii cărora li se închinau.

Recunoaștem în această schiță sumară trăsăturile caracteristice ale strămoșilor capitaliștilor moderni anglo-saxoni. Pentru astfel de oameni, cu apetituri puternice, era nevoie de plăceri violente. Toate sentimentele, toate simțurile trebuiau să li se delecteze în plăcerile ce le erau oferite și pentru care plăteau bani peșin. Printre acestea, teatrul ținea locul întîi, fiindcă le delecta fantezia barocă și le înfățișa, prescurtat, spectacolul vieții, al faptei, al acțiunii.

În epoca elizabethană viața avea un deosebit colorit dramatic. Oamenii despre care am vorbit erau în stare să săvîrșească gesturi eroice, grandioase.

De aceea, mulți dintre scriitorii elizabethani s-au îndeletnicit cu genul dramatic, avînd la îndemînă numeroase exemple de oameni și fapte ce puteau intra în urzeala pieselor lor. De aceea eroii dramelor elizabethane sînt niște uriași sub hainele lor antice sau străine, împrumutate uneori din literatura clasică, medievală sau rinascimentală de pe continent. Iar publicul era încîntat să privească scena pe care se desfășurau caractere și acțiuni ce ascundeau, sub un acoperămînt fictiv, dar transparent, vicii și virtuți contemporane. Eroii cunoscuților dramaturgi elizabethani, Marlowe și Kyd, care astăzi repugnă gustului nostru din pricina cruzimii, violenței lor monstruoase, ca Tamburlaine, Barrabas, Faustus, Eduard al II-lea etc., erau, pe atunci, favoriții publicului.

Nu numai cu astfel de caractere care îi oglindeau în cea mai mare măsură pe ei, se desfătau oamenii vremii, ci și cu îmbinarea de rîs și lacrimi, de grotesc și tragic, care abunda în drama elizabethană. Acest amestec de contraste puternice, expresie a unor contradicții lăun-

Scanned with OKEN Scanner

trice, era foarte pe gustul publicului și se trăgea din elementele populare ale dramei medievale. Preferința pentru glume, aluzii satirice și pentru burlesc în general, îngemănat cu tragic, e foarte englezească și foarte populară pe deasupra. Vechile moralități medievale erau de obîrșie populară și ele pentru întîia oară au îmbinat în aceeași bucată comicul și tragicul.

Și tendința aceasta s-a continuat, cîștigînd tot mai mult sufragiile mulțimii, în ciuda unor anumite influențe clasicizante introduse de autori de curte, ca de pildă Sir Philip Sidney, care a scris, printre altele, un tratat despre poezie, apărînd vechile reguli ale tragediei clasice, așa cum au fost ele stabilite de Aristotel, și deplorînd folosirea elementelor comice de către tragedienii englezi. Astfel, tradiția națională, anglo-saxonă, s-a prelungit de-a lungul Renașterii, luptînd împotriva influențelor mai noi, și a ajuns la apogeu tocmai la sfîrșitul acestei perioade a culturii engleze.

Cînd Shakespeare a venit la Londra în 1587, Marlowe obținuse un mare succes cu *Tamburlaine*, jucat cu cîțiva ani mai înainte. Tînărul a asistat la creșterea faimei mai de mult lansatului dramaturg, și între timp a pornit să scrie el însuși sonete, comedii și cronici istorice dramatizate.

Sonetul era pe atunci o formă poetică mult cultivată de tinerii scriitori, de Michael Drayton și de Samuel Daniel, care și-au cîștigat notorietatea cu îndemînatica lui mînuire. Lucrînd la cele 154 de sonete ale sale, Shakespeare s-a sprijinit pe teme și forme uzitate încă de pe vremea lui Petrarca și aduse în Anglia de Wyatt și Surrey, dar a pus în ele inefabila substanță a geniului, care a dat viață și strălucire nouă motivelor literare platonizante ale Renașterii, deosebindu-le așa cum se deosebesc simfoniile lui Mozart de acelea ale contemporanilor. De aceea, încă de pe atunci, Francis Meres, autor al celebrei *Palladis Tamia*, îi făcea elogiul ca sonetist, numindu-l, în înflorita și prețioasa manieră a timpului, „dulce-curgă-

torul cu limbă de miere" („melliflous and honey-tongued") autor al „zaharatelor sonete" („sugared sonnets").

Ca și sonetele, comediile au fost, într-un fel, dacă ne putem îngădui să vorbim așa despre cei mai mari creatori ai lumii, concesii făcute gustului literaturii curtenești în ceea ce privește unele elemente ale formei. Moda literară a vremii, aceea care adoptă modelele europene ale Renașterii tîrzii cu conținut pe istovite și cu belșug de ornamentație formală, de tipul poeziei care culminează cu cavalerul Marino în Italia sau cu Gongora în Spania, face să circule și în Anglia o literatură pretențioasă și ermetizantă, întemeiată pe o imagistică așa de încărcată, încît bogăția figurilor de stil, a jocurilor de cuvinte întunecă adesea ideile sau le acoperă lipsa. Romanul *Euphues* al lui John Lyly este un prototip al acestei literaturi îndepărtate tot mai mult de viață, al literaturii aristocratice, retorice, elegante.

Comediile shakespeariene îmbină elemente noi de viață, de morală umanistă menită să elibereze gîndirea, și mai ales simțirea omenească, din mentalitatea veche feudală, supusă, subjugată — cu elemente împrumutate comediei populare — atît de răspîndită în vremea Renașterii în Anglia. Toate ideile comediilor acestora afirmă dreptul oamenilor la viață și la dragoste, la fericire, deși imaginea fericirii apare de cele mai multe ori umbrită de oarecare melancolie.

Figuri populare sînt *clown*-ii, faimoșii *clown*-i shakespearieni care vor rămîne în toată dramaturgia marelui englez pînă tîrziu, cu alt rol însă decît cel avut la început în comedie, mult mai adînc și, am putea spune, mai filosofic.

În mai toate comediile abundă elementul popular folcloric. Cîntecele, legendele, proverbele alcătuiesc o parte masivă a primelor creații shakespeariene, ca și aluziile și glumele echivoce, frizînd uneori trivialul. Toate acestea se amestecă într-o exprimare elegantă, și nu rareori înzorzonată, dintr-un exces de bogăție formală. Jocurile

de cuvinte, de litere se întîlnesc la fiecare pas ; antitezele numeroase și chiar exagerate — la fel ; comparațiile și metaforele sînt căutate și nu o dată convenționale, împrumutate de multe ori mitologiei ; epitetele se îndeasă, întărind efectul retoric al unor pasaje.

Dar niciodată la Shakespeare nu vom întîlni artificialitatea și ermetismul lui Lyly, și asta datorită masivelor împrumuturi populare și tendinței puternic umaniste ce stau la temelia comediilor sale.

Cronicile din istoria Angliei țin un mare loc în drama shakespeariană, ca și în aceea a contemporanilor. Ridicarea burgheziei se face întotdeauna, după cum știm, prin sprijinirea pe valorile istoriei naționale, și astfel se explică și în Anglia, în acest moment de expansiune a burgheziei, interesul pentru istorie. Drama shakespeariană reînvie sumbrul ev mediu englezesc, cu luptele și uciderile între nobili și regi, sau între casele domnitoare (cum ar fi războiul celor două Roze), apoi răscoalele populare atît de numeroase. Cronicile lui Holinshed și Hall devin surse de inspirație pentru creația literară.

De la *Regele Ioan* pînă la *Henric al VIII-lea*, trecînd prin *Henric al IV-lea*, *Henric al V-lea*, *Henric al VI-lea*, și *Richard al III-lea*, Shakespeare a comunicat poporului său lecția istoriei. De aceea niciodată n-a înfrumusețat, n-a cruțat pe cei mari. Regii, nobilii, marii prelați sînt, de obicei, în dramele lui așa cum au fost în istorie, așa cum au rămas în tradiția populară. Poziția obiectivă a scriitorului în aceste drame istorice a făcut pe unii cercetători să spună că în spatele istoriilor despre regi se ascunde de fapt un alt erou, Anglia. Această realistă atitudine a lui Shakespeare față de istorie e unul dintre nenumăratele aspecte ale realismului shakespearean. Ea se leagă și de înțelegerea superioară și critică a caracterelor omenești.

De altfel, în drama istorică vom găsi și o serie de oglindiri ale unor elemente de viață contemporană, elizabethană, foarte bogată, care dau și o mare valoare docu-

Scanned with OKEN Scanner

mentară dramei istorice shakespeareene din numeroase puncte de vedere.

Bătrînețea dramaturgului e legată de crearea dramelor sumbre *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Lear* și a dramelor romane, în care problema caracterelor omenești e privită tot atît de adînc și dintr-o perspectivă tot mai amară. Printre acestea din urmă *Iuliu Cezar* și *Antoniu și Cleopatra* țin locul de frunte. Doar *Furtuna* va veni să aducă o rază de lumină și încredere în viață și oameni, spre sfîrșitul vieții marelui scriitor.

●

Preafrumoasa și trista poveste a celor doi îndrăgostiți, scrisă de Shakespeare în vremea „arzătoarei sale tinereți", ține un loc aparte în opera marelui elizabethan, mult mai aproape de lirica sonetelor și de imagistica barocă a comediilor decît de substanța filosofică a tragediilor scrise abia după un deceniu.

Data la care *Romeo și Julieta* a fost scrisă se așază pare-se, după părerea celor mai autorizați cercetători, între 1594—1595. Ca de cele mai multe ori, Shakespeare n-a născocit subiectul dramei sale. Modelul direct i-a fost poemul unui obscur înaintaș, Arthur Brooke, care, în 1562, a scris *The Tragicall History of Romeus and Juliet* (Tragica poveste a lui Romeo și a Julietei).

Tot un englez, William Painter, dăduse în aceeași vreme (1565—1567) *Palace of Pleasure* (Palatul plăcerii), o adaptare ca și a lui Brooke, după o temă de origine italiană care circulase foarte mult în secolul al XVI-lea pe tot întinsul Apusului european, de la Luigi da Porto cu a sa *Istoria di due Nobili Amanti* (Povestea a doi nobili îndrăgostiți) — 1524 [1]. Nu e deloc sigur că Shakespeare ar fi cunoscut sursele italiene.

---

[1] E. K. Chambers, *William Shakespeare A study of facts and problems*, Oxford, 1930 ; Kenneth Muir, *Shakespeare's Sources*, London, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

A fost dat ca eroii vechii poveşti să cunoască faima şi nemurirea în ultima versiune engleză, aceea care gravează mai adînc în jurul lor conturul vieţii. Şi fiece lectură a mult-cunoscutei drame, ca a oricărei drame shakespeareene, ca a eposurilor homerice sau a lui Faust, este întotdeauna altceva. Atît de altceva, încît în adolescenţă, de fiecare dată cînd deschideam cartea, speram ca drama să se sfîrşească o dată altfel. Era prea nedreaptă viaţa cu cei doi îndrăgostiţi care nu călcaseră jurămîntul făcut altora, ca Tristan şi Isolda, ca Paolo şi Francesca, nici nu se iubiseră nelegiuit, ca Faust şi Margareta, ci încercaseră să construiască prin iubirea şi căsătoria lor o zonă de puritate, de frumuseţe, de lumină în afara şi deasupra lumii de rînd, stăpînită de ură şi beznă.

Aceasta mi se pare a fi semnificaţia esenţială, care rămîne, a dramei, semnificaţia ei de protest, de răzvrătire împotriva legilor urii, care domină implacabil societatea Montecchilor şi a Capuleţilor, rămăşiţă de lume feudală, de vendette, ce nu se mai sting niciodată, o dată pornite, decît cu preţul unui sacrificiu nobil ca acela săvîrşit prin moartea celor doi eroi. Şi nu e numai protest negativ în *Romeo şi Julieta,* ci şi încercare activă de afirmare a unei nesfîrşite năzuinţe, profund umane, etern umane, spre împlinirea dragostei şi atingerea fericirii. Pîndiţi de moartea ascunsă în umbra aceloraşi legi sumbre, cei doi se înalţă o clipă dincolo de tărîmul puterilor întunecate şi cad cu aripile arse. Saltul lor spre fericire a fost făcut prea devreme, vremea nu era coaptă pentru un astfel de elan, a cărui prăbuşire îţi lasă un gust amar şi te împinge în mod deosebit la o tristă meditaţie.

Shakespeare a urmărit cu intenţie ideea aceasta a contrastului între două lumi, cea în care se zbăteau uri de moarte şi patimi obscure, şi cea de lumină orbitoare, cea ideală, pe care încearcă s-o realizeze adolescenţii eroi. Toată structura piesei, tot stilul poartă pecetea intenţiei unitare.

Scanned with OKEN Scanner

Mai întîi compoziția, care prezintă o alternanță aproape strictă între scenele de ură și ucidere și cele de dragoste.

Chiar în actul I, în scena balului, cînd Romeo o zărește întîia oară pe Julieta și glasul lui înalță un imn de slavă frumuseții ei, acest glas inspirat de dragoste trezește în Tybalt, nepotul Capuleților, ura teribilă și dorința de ucidere.

În actul al II-lea, scena 1, îndată după căsătoria tinerilor, săvîrșită de călugărul Lorenzo la sfîrșitul actului al II-lea, din nou apare Tybalt ca un simbol al întunericului, provocînd gîlceava și moartea lui Mercutio, din care pricină Romeo intervine și-l ucide. Apoi, după moartea lui Tybalt și doliul Capuleților, scena de dragoste dintre cei doi soți, la despărțirea după prima noapte, înfățișează altă scurtă clipă de fericire, a patra și ultima dintre cele atît de puține care au luminat tinerele lor vieți.

În toate aceste scene, Julieta e izvorul luminii și al fericirii, dar căutătorul e Romeo. Departe de a fi un nebun, un lunatic, cum l-au considerat unii critici englezi, deosebit de obtuzi, Romeo este eroul nobil care trăiește în lumea din jur cu o silă enormă și cu un acut simțămînt al inutilității vieții lui și a altora în împrejurările acelea specifice. Sînt cel puțin două replici care ilustrează poziția personagiului principal. Una e aceea care culminează cu hotărîrea lui de a participa la ospățul de la Capuleți :

..Nu știu ce
Mă face să presimt că o restriște
Ce-atîrnă încă-n stele își pornește
Sinistru-i zbor spre-acest ospăț nocturn.
Și vine printr-o moarte timpurie
Să pună capăt astei vieți deșarte
Ce stă acum închisă-n pieptul meu".

„Viața deșartă", cu sens exact în frumoasa traducere a lui Șt. O. Iosif, sună, totuși, mai puternic în original,

„despised life“ — „dispreţuită viaţă“, semn neîndoielnic al luciditătii eroului. Cealaltă replică e tîrzie, pronunţată în încheierea scenei I din actul al V-lea, cînd Romeo, crezînd că Julieta a murit, renunţă la toate iluziile şi nu mai doreşte decît moartea. Atunci îi spune spiţerului sărman :

„Ia-ţi aurul, otravă mult mai rea
A sufletelor, care-n lumea-aceasta
Scîrboasă face mult mai multe crime
Ca biata-ţi marfă, ce s-o vinzi n-ai voie“.

Doar compasiune pentru trista figură a spiţerului şi silă infinită faţă de viaţa vîndută „viţelului de aur“, „scîrboasă“, îi mai rămîn eroului la spulberarea singurei bucurii şi a singurei nădejdi de a evada din apăsătoarea existenţă. Că în general Romeo e conştient, dar şi îndurerat de faptul că se mişcă într-o existenţă ale cărei sensuri îi scapă, se vede dintr-o seamă de modalităţi de expresie. Mai întîi, aşa cum s-a subliniat de numeroşi cercetători, abundă în textul shakespeareean termeni, comparaţii, metafore împrumutate călătoriei pe mare. Unii au socotit cam formal, mi se pare, că aceste împrumuturi vin masiv din poemul lui Brooke, care era un pasionat călător. Cred că aceşti termeni nu au pătruns întîmplător în piesă prin modelul ei, ceea ce ar fi minimalizant pentru Shakespeare, ci în aceeaşi intenţie a autorului de a da vieţii de atunci un sens incert, sens pe care doar Romeo îl înţelege şi-l exprimă. Evident, numeroase personaje folosesc termeni marini sau de călătorie maritimă : şi Mercutio şi Doica. Dar cel mai des şi mai semnificativ îi foloseşte eroul. Încă de la început, în aceeaşi replică citată mai sus, cînd se duce la balul Capuleţilor şi are o întunecată presimţire, el spune :

„Dar cel ce cîrmuieşte-n pribegie
Pe muritori va şti să aibă grijă
Şi de vintreaua mea...“

În scena de dragoste din actul al II-lea, imaginea călătoriei revine, de data aceasta cu un ţel scump, Julieta. Traducerea izbuteşte să o sugereze parţial :

„...Nu sînt pilot,
Dar dac-ai fi liman departe-n zare,
Scăldat de cea mai depărtată mare,
Tot aş porni spre tine-n pribegie..."

Consecvent cu imaginea centrală, Shakespeare îşi va pune eroul în preajma împlinirii dragostei să spună :

„...Ţi-aduce pajul
O scară împletită din frînghie,
Ce-o să mă urce pe furiş, la noapte,
Pe cel mai-nalt catarg al fericirii..."

Cînd totul se sfîrşeşte, îngenuncheat lîngă iubita sa pe care o crede moartă, Romeo foloseşte din nou imaginea ale cărei elemente sînt acum alăturate dramatic, prin reluări retorice, într-un naufragiu :

„Vin, călăuz-amară, vin', cîrmaci
Nesuferit, vin', disperat luntraş,
Şi-azvîrle-odată, sfărîmînd de stîncă,
Sărmana-ţi barcă..."

Astfel, din folosirea felurită a elementelor unei imagini se conturează cu destulă forţă ideea pe care am pomenit-o iniţial.

Alte imagini întăresc opinia noastră despre erou şi ideile lui privitoare la viaţă şi la dragoste. Am văzut mai înainte că dragostea era „liman" şi „înalt catarg al fericirii", deci singura posibilitate de ieşire din urîta viaţă înconjurătoare. Afirmam încă de la începutul analizei că dragostea e o zonă luminoasă, contrastînd cu întunericul vieţii contemporane şi am făcut aceasta întemeindu-ne pe numeroase date, printre care şi viziunea lui Romeo asu-

pra iubitei sale, care îi apare mereu ca un izvor de strălucire. Iată clipa în care el o zăreşte :

„Ah ! Ochii ei ! Cum cresc
Cu scăpărarea lor văpaia torţii !
Şi frumuseţea ei fără pereche
Atîrnă strălucind pe faţa nopţii
Ca şi cercelul scump la o ureche
A unui negru...
...Ai spune-o porumbiţă de zăpadă
Într-un convoi întunecat de ciori —
Aşa străluce ea printre surori !“

Comparaţia rară a cercelului de piatră preţioasă pe urechea unui negru întăreşte contrastul dintre obrazul nopţii şi strălucirea frumuseţii Julietei, continuat şi în comparaţia mai convenţională din finalul fragmentului. Strălucirea aceasta îl fascinează pe erou ca o promisiune scumpă de realizare a oazei de dragoste mult visată. Mereu iubita va fi asociată cu lumina, şi mai ales cu izvoarele ei cosmice. Aşa, în scena balconului, el e izbit de acelaşi atribut al strălucirii ei :

„Dar taci ! Ce străluceşte-acolo oare ?
Sînt zorile, şi Julieta-i soare.
Răsai, o soare sfînt, ucide luna...
..Doi aştri, cei mai mîndri de pe cer,
Vin ca să roage ochii Julietei
Să strălucească-n lipsa lor în sfere !
Ci dac-ar fi acolo, ochii ei, —
Acei doi aştri-n capul Julietei, —
S-ar ruşina de strălucirea fetei
Ca zarea lămpii de lumina zilei
Şi ochii duşi în ceruri ai copilei
În sfere-aeriene s-ar aprinde.
Atît de viu, că păsările-ar prinde
Să cînte, parcă n-ar fi noapte...“

Scanned with OKEN Scanner

şi mai departe :

„...Vorbeşte încă, înger de lumina
Că-n noapte tu-mi străluci, de slavă plină
Deasupra mea, ca-naripatul sol
Al cerului..."

Pînă şi în criptă îi pare că frumuseţea ei străluce :

„O groapă ? Nu... o casă de lumină,
O, tinere ucis. Căci Julieta zace
Aici, şi frumuseţea ei preface
Această criptă-ntr-o măreaţă sală..."

Iar Julieta, la rîndul ei, găseşte în Romeo aceeaşi lumină, ca în scena a II-a din actul al III-lea, în pasionata ei chemare :

„...Tu, Romeo, vină,
Tu, zi în noapte ! pe-aripile nopţii
Vei odihni mai alb ca fulgii-uşori
De nea pe negrul spate-al unei ciori !
O, vino, noapte bună, fermecată,
Dă-mi pe Romeo-al meu, şi cînd vreodată
El va muri, tu să faci mii de stele
Din trupul lui, care-ar împodobi
Atît de mîndru bolta înstelată,
Că lumea-ntreagă s-ar îndrăgosti
De tine, noapte, şi-ngîmfatul soare
N-ar mai găsi pe nimeni să-l adore !"

Pentru a-i despărţi pe îndrăgostiţi de restul lumii, Shakespeare nu foloseşte numai contrastul dintre lumină şi întuneric, cum s-a văzut, ci şi alte procedee, mereu noi, mereu altele. De pildă, perspectiva asupra iubirii, care este alta la cei doi, şi alta la restul personajelor. Romeo şi Julieta cred în ea, sînt mînaţi de ea ca de o forţă irezistibilă, o împlinesc cu o convingere nestrămu-

tată, nevăzînd în ea decît suferință, frumusețe și lumină, transfigurînd-o.

Ceilalți văd în dragoste doar partea de ridicol, ca Benvolio și Mercuțio, care-l iau pe Romeo drept smintit sau îl consideră, cum face spiritualul Mercuțio, pradă unui vis, unui farmec aruncat de poznașa zînă Mab, prilej pentru Shakespeare de a introduce în piesă un încîntător interludiu folcloric, în care personajul e înfățișat într-o ambianță mult asemănătoare în detalii cu aceea din nunta gîzelor din *Călin* de Eminescu.

Un comentar al aceluiași Mercuțio ridiculizează pe Romeo pentru înfățișarea lui, care trădează veghile îndelungi și suspinele și face o trecere în revistă a femeilor iubite din istorie și literatură, de la Elena, necredincioasa soție a lui Menelau, răpită de Paris, pînă la Laura cea desăvîrșit iubită de Petrarca, depreciindu-le în raport cu iubita eroului. Doica, singura care, împreună cu fratele Lorenzo, știe de iubirea și căsătoria celor doi, vede în dragostea lor doar ceea ce este împlinire fizică și vorbirea ei este plină de aluzii echivoce. De altfel, rolul ei constă, în mare parte, tocmai în acest termen de contrast, ea îndeplinind funcția dramatică a clown-ului, a măscăriciului din alte tragedii.

Și trebuie să subliniem puternicul ei relief realist, ca și pe acela al lui Mercuțio, personaje apreciate de toată critica shakespeariană drept primele mari realizări caracterologice ale dramaturgului sub raportul cronologiei. Fratele Lorenzo e și el un personaj interesant, care introduce în piesă o altă perspectivă. S-a vorbit de asemănarea dintre el și corul antic, probabil pentru a se explica prezența lui atot-știutoare și comentariile lui în lumina unor idei și finalități superioare, cărora li se supune lanțul aparent obscur al existențelor.

Interesantă pentru concepția rinascentistă a lui Shakespeare este frumoasa laudă a naturii rostită de Lorenzo, și în care aceasta apare ca o mamă universală, izvor al oricărui bine și rău. Nu mai e o laudă mistică precum aceea din *Cîntecul soarelui* de Francisc din Assisi,

Scanned with OKEN Scanner

din al cărui ordin face parte Lorenzo, ci una care corespunde unei gîndiri noi, aşa cum este cea a Renaşterii. Şi ea e spusă tocmai de un preot, ceea ce dă într-adevăr un aer înnoitor chiar gîndirii religioase din partea lui Shakespeare, om al reformei engleze, potrivnice oricărui jug dogmatic.

Toate personajele, pînă la cei din urmă slujitori, sînt individualizate remarcabil. Shakespeare realizează caracterizări morale şi chiar fizice, ceea ce este enorm de greu pentru un dramaturg din pricina specificităţii genului dramatic, punîndu-şi personajele să vorbească unul despre altul. Romeo face nu numai portretul spiţerului în linii apăsate, ca într-o gravură în lemn, ci şi descrierea sărmanei dughene a acestuia, cu toate obiectele caracteristice profesiei şi epocii.

Despre gingăşia fizică a Julietei, despre mersul ei uşor, de silf, vorbeşte Lorenzo, care o vede venind spre chilia lui. Costumul de modă franceză al lui Romeo e pomenit de Mercuţio. Tot acesta îl caracterizează pe Benvolio, stînd de vorbă cu el la începutul actului al III-lea. Mercuţio, la rîndu-i, e definit de Romeo în dialogul cu Doica ca un ghiduş personaj, iar de Benvolio, ca un vrednic şi viteaz prieten. Capulet, cu ieşirile lui colerice şi cu bonomia lui cheflie, soţia lui geloasă încă la o vîrstă destul de înaintată, orgoliosul şi bătăiosul Tybalt întregesc desfăşurarea caracterelor memorabile ale piesei.

Doar Paris, involuntarul autor al tragediei finale, trece încărcat de laudele Doicii şi ale Capuleţilor pentru fizicul lui atrăgător şi nobilul lui caracter, însă fără nici o trăsătură deosebitoare, care să rămînă. El trebuie să fie, probabil, un instrument orb al acţiunii tragice, de aceea se cădea să rămînă lipsit de orice individualizare.

Revenind la erou şi la chipul în care Shakespeare îl diferenţiază de restul lumii, trebuie să observăm că Romeo are un mod de vorbire înclinat către oarecare preţiozitate, un mod de vorbire metaforic. Nu este vorba de acea modă generală a vremii, moştenită de la poeţii

italieni ai Renașterii tîrzii și ilustrată mai ales de Mercuțio și Benvolio, care blamează, totuși, moda, criticînd pe cei care au adoptat-o. În aceeași scenă ei îl salută pe Romeo ca pe unul dintre tinerii îmbrăcați după modă și care, presupunem, și vorbește ca atare. Dar modul de exprimare al lui Romeo nu se întemeiază pe simplele jocuri de cuvinte sau de litere folosite des și hazliu, de Mercuțio, mai ales și, uneori, de Doică.

Analizînd cu atenție vorbirea figurată a lui Romeo, ne dăm seama de îndată că avem în față un personaj foarte interesant, care se integrează numai *aparent* într-un fel complicat și ornat de exprimare la modă, ce ar da iluzia unui tînăr elegant și pedant. De fapt, limba lui e expresia unei obișnuințe reflexive : metaforismul lui Romeo se datorează necesității unei vieți interioare bogate.

S-a vorbit despre aparență și esență la personajele shakespeareene [1]. În Romeo, teza aceasta se confirmă. Sofisticarea, singularitățile lui ascund o dorință arzătoare de viață superioară, ideală, pe care nu mai nădăjduiește s-o realizeze, cum spuneam mai înainte, decît în dragoste. Și cum Rosalinda, prima femeie iubită, nu-i îngăduie, prin răceala ei, dăruirea totală spre care el aspiră, suferința lui e acută în prima parte a piesei, și încărcata lui vorbire — plină de antiteze în suită, de epitete în triadă, de aluzii mitologice clasicizante — răspunde într-adevăr aparent eufuismului, dar, în realitate, e expresia unei excepționale capacități de autoanaliză învestmîntată după moda timpului. Cînd definește amorul ca :

„Deșertăciune grea, voioasă jale !
Haos diform de forme ideale !
Avînt de plumb ! Lumină, fum ! Foc, gheață !
Bolnav, dar teafăr ! Somn de-a pururi treaz !
Ești și nu ești..."

[1] W. Clemen, *Schein und Sein bei Shakespeare*, München, 1959.

sau, mai departe :

„...Sminteală înţeleaptă ! Dulce fiere..."

el înşiră, în cascada de antiteze, simptomele chinuitoare şi contradictorii ale dragostei în formele folosite de petrarchizanţi. La fel vorbeşte despre avariţia frumuseţii, care nu se vrea perpetuată, cu motive la modă între sonetişti şi în propriile sonete, dar, spre deosebire de contemporani, cu un fior liric autentic.

Ornamentele excesive, încărcarea barocă încetează o dată cu apariţia Julietei, dar nu vorbirea figurată. Frumuseţea ei îi inspiră comparaţii şi metafore rare, strălucite, ţîşnite dintr-o sensibilitate poetică delicată, ce se revarsă înfiorată şi tot mai adevărată pe măsură ce iubirea creşte în Romeo. Şi e de semnalat că, în scenele de dragoste propriu-zisă, Julieta e mult mai gureşă decît el, pentru care lumea detestată a dispărut. Frumoasa *albă* (aubadă) de origine trubadurească din scena V-a a actului al III-lea spune încă o dată prăpastia dintre lumea dragostei lor şi lumea sumbră de toate zilele, în care el trebuie să se întoarcă o dată cu venirea zorilor.

●

Aproape şapte ani despart *Romeo şi Julieta* de *Hamlet*, scrisă prin 1600—1601 [1]. Intrat în epoca maturităţii depline, Shakespeare dă acum marile, sumbrele sale tragedii. Dar, cu toate diferenţele dintre creaţiile tinereţii şi cele ale vîrstniciei, ni se pare, fără nici o exagerare care ar tinde să justifice alăturarea celor două drame, că găsim o oarecare înrudire în problematica pieselor şi în structura personajelor principale.

Lirica tragedie a lui Romeo ar fi putut fi oricînd şi a lui Hamlet, şi el la fel de sensibil, de singuratic şi de lovit de lipsa de adevăr şi de frumuseţe a vieţii, dacă

[1] După aceeaşi cronologie a lui E. K. Chambers.

Hamlet ar fi căutat ca Romeo frumusețea și dragostea mai mult decît adevărul. Dar la tînărul student în filosofie de la Universitatea din Wittenberg, reflexivitatea nativă a fost întărită prin studiul filosofic și expresia lui poartă mai mult pecetea sobrietății aforistice, atît de potrivită unui căutător al sensurilor celor mai adînci ale vieții, și nu pe aceea a efuziunii lirice, a înflăcărării redundante care stătea bine îndrăgostitului și poetului Romeo.

Ca și Romeo, Hamlet e un nemulțumit. Dar el nu încearcă să evadeze din lume, ci lucid și la adăpostul aceleiași aparențe ocrotitoare pe care și-o crease și Romeo, devine un observator imparțial al ei și-și va trage înaintea morții toate concluziile tragice cu privire la imposibilitatea intervenției în mersul lumii. El își împlinește, e adevărat, dar cu cîtă întîrziere, datoria față de tatăl său, ucis de mîna fratelui care rîvnise la tronul și la soția lui, însă nu din pricină că e un lent și un nehotărît. E exact ceea ce s-a spus despre motivele întîrzierii acțiunii lui Hamlet, și anume, că reflecția intervine tergiversînd. Dar reflecția e legată de cauze mai adînci, de dorința descoperirii adevărului (așa cum a arătat Tudor Vianu comparîndu-l pe Hamlet cu Oedip) și ni se pare și de același acut sentiment al inutilității oricărei intervenții, izvorît din simțămîntul mai general al deșertăciunii existenței oamenilor superiori prin conștiință, prin luciditate într-o lume atît de strîmbă, de nedreaptă. Sentimentul acesta, numai incidental întrevăzut în motivarea lui Romeo, apare în toată plenitudinea în Hamlet.

Legăturile lui Romeo cu lumea sînt desigur cele afective : tatăl său, bătrînul Montague, prietenii săi, Benvolio și Mercuțio, îi sînt dragi, dar el îi părăsește pentru dragostea de care nimeni nu-l poate despărți, nici moartea. Aș zice că Hamlet, dăruindu-și afecțiunea mamei, Gertruda, cît și prietenului, Horațiu, dar punînd mai presus de ei toți pe Ofelia, iubită poate la fel de mult ca Julieta, își sacrifică totuși dragostea fără șovăire pentru că ar stînjeni datoria de a împlini o răzbunare ce nu-i

aparține, dar pe care o consideră sacră în măsura în care i-a fost cerută de fantoma tatălui său. Sacrificiul e cu atît mai dureros cu cît el își dă seama că împlinirea datoriei are numai o valoare simbolică, neputînd schimba nimic în putregaiul lumii înconjurătoare. Voința lui Hamlet este o voință enormă, izvorîtă probabil dintr-o riguroasă disciplină filosofică, și schimbarea lui la față, atît de bruscă — aparență împrumutată pentru facilitarea observației și pregătirea faptei finale în momentul dobîndirii certitudinii definitive, rod al acelei hotărîtoare clipe de întîlnire cu tatăl său — este mărturia de neînlăturat a acelei voințe.

Într-o clipă, marea decizie a fost luată, ruptura cu întreaga lume s-a produs, fără îndoială sfîșietoare, dar ascunsă sub o dezinvoltură voită, luată ușor drept nebunie. Coborînd de pe platforma castelului din Elsinor, Hamlet nu mai este el. Renunțarea definitivă la viața lui, la afecțiunile lui, la studiul pe care-l făcea cu pasiune nu putea fi întreprinsă decît de un om cu o voință neobișnuită.

Uciderea lui Claudius nu putea să-i dea lui Hamlet iluzia, nici măcar trecătoare, a unei rezolvări a inechităților care mișunau în lume. Dar de unde pînă atunci Hamlet era un actor în marea dramă a vieții, de acum încolo după declanșarea facultăților lui de observație, de judecată, el devine un privitor obiectiv, detașat de orice legături personale, al unei lumi la fel de urîte, de imperfecte, ca aceea în care trăia Romeo, și care, în realitate, e lumea lui Shakespeare.

Încă înaintea apariției tatălui său, care-i va da zdrobitoarea poruncă, Hamlet își arată disprețul amar față de lumea înconjurătoare în monologul din scena a II-a a actului I :

„Doamne, Doamne !
Ce searbăd, de prisos, obositor,
Banal îmi pare rostu-acestei lumi !

Vai , vai ! e o grădină ne-ngrijită,
Crescînd zadarnic. Ierburile rele
În voie năpădesc. Unde-am ajuns ?"

Altădată, mai tîrziu, după simularea nebuniei, în convorbirea cu Rosencrantz şi Guildenstern, numeşte Danemarca o temniţă, una dintre cele mai rele din toată lumea, ea însăşi o temniţă cu multe hrube, străji şi carcere, ca să nu mai pomenim de celebrul monolog din actul al III-lea : „Să fii sau să nu fii ...". Părerea lui despre oamenii care-l înconjoară seamănă cu părerea generală despre lume. Regele i se pare o figură hîdă, monstruoasă, pradă tuturor viciilor posibile, ca un satir faţă de Hyperion, cum i se arăta răposatul său tată. Critica antimonarhică shakespeariană e fără îndoială prezentă în judecăţile emise de erou asupra tatălui său vitreg. Polonius e pentru Hamlet ceea ce este în realitate : un curtean îmbătrînit în rele, guraliv peste măsură, linguşitor şi supus întru totul monarhului său, la ale cărui favoruri aspiră.

Pentru a înţelege cît e de netrebnic Polonius în ochii lui Hamlet, e suficient să ne gîndim că îl ucide fără nici o remuşcare, deşi o face nu numai din necesitatea extremă de a simula pînă la capăt nebunia, ci şi crezînd că după perdea stă ascuns regele.

De altfel, şi sfaturile date Ofeliei de tatăl său în legătură cu dragostea lui Hamlet, sînt o măsură posibilă a meschinăriei lui josnice. El încearcă s-o convingă pe serafica Ofelie să-şi vîndă scump harurile, cu speranţa nemărturisită de a o vedea, pesemne, o dată, pe tronul Danemarcei. Laertes, deşi frate cu aceeaşi pură Ofelie, nu are nimic comun cu ea. (De altfel Hamlet şi Ofelia, pereche tragică, sînt singurele fiinţe curate, crescute ca nişte nuferi inexplicabili pe suprafaţa infectului smîrc al curţii regale daneze.)

Laertes este, sub masca virtuţii de împrumut, arătată curţii şi familiei, un desfrînat, şi e interesant că Ofelia,

cu toată neprihănirea, intuieşte exact fiinţa fratelui cînd acesta îi face nesfîrşite recomandări în legătură cu virtutea ei, care-i pare a se clătina sub presiunea iubirii lui Hamlet. Acest Laertes, fierbînd de ură împotriva lui Hamlet, îi plănuieşte moartea de conivenţă cu regele Claudius. Inferior şi meschin cum e, Laertes se împodobeşte cu fala răzbunării tatălui şi a surorii sale. Vorbele lui la mormîntul Ofeliei sună atît de arogant şi de fals, încît Hamlet, tulburat, iese din ascunzişul său, sfidîndu-l pe acela care-şi strigă o dragoste îndoielnică, prea gălăgioasă. Toată dragostea lui Hamlet pentru Ofelia răbufneşte în acest fragment cu o durere egală cel puţin cu forţa pe care a folosit-o pentru a-şi comprima, a-şi ascunde iubirea. Doar în final, în care toate lucrurile se încurcă pentru a realiza măcar parţial o dreaptă judecată, Laertes are o clipă de noblețe, înţelegînd în faţa morţii nevinovăţia şi frumuseţea lui Hamlet.

„Hîda lume", cu aşezarea ei nepotrivită cu raţiunea şi cu o etică superioară, l-a învăţat timpuriu pe tînărul prinţ al Danemarcei goliciunea vieţii. De aceea el spune mereu, deşi cu cîtă durere : „Nu dau pe viaţa-mi preţul unui ac" (actul I, scena a IV-a). De aceea, cum ziceam mai sus, el poate renunţa atît de repede la tot ce-i este scump :

„Din cartea amintirilor voi şterge
Tot ce-i mărunt, ce-am adunat în şcoală,
Formule, chipuri din trecutul meu,
De tinereţea mea înscrise-acolo,
Şi singură porunca ta va sta
Ne-amestecată cu nimic de rînd".

Dar porunca din care îşi face un ţel de viaţă i se pare neeficientă lui Hamlet şi, în loc să acţioneze ucigîndu-l pe autorul crimei, pe care, de altfel, l-a deslușit de la început, îi supune pe făptaşi la probe de care vrea să se convingă el însuşi că ar avea nevoie.

De fapt, Hamlet urmăreşte să sondeze adîncimile ticăloşiei regale, la care, plin de tristeţe, o vede asociată indirect şi pe mama sa, şi încearcă să trezească şi în Claudius, şi în Gertruda chinul conştiinţei. Acesta este scopul reprezentaţiei date de actorii ambulanţi cu adaosul celor scrise de Hamlet, acesta este scopul convorbirii cu mama sa, în care se trezesc remuşcări. Uciderea e pentru Hamlet ultima soluţie, la care recurge, silit de împrejurări, în pragul morţii şi fără a fi supus nici o clipă unei mîinii ucigătoare, violente, ca aceea a lui Laertes împotriva lui.

Hamlet rămîne o fiinţă nobilă, cu o etică şi o gîndire superioară, victimă a unei lumi inferioare, în care idealurile lui de viaţă, ca şi mijloacele de realizare rămîn, spre marea durere a eroului, ineficace. Deşi toate se rezolvă ca în basm, cei răi primindu-şi în cele din urmă pedeapsa, de la regele Claudius pînă la Rosencratz şi Guildenstern, totuşi, eroul bun se prăbuşeşte şi el sub povara :

„De fapte nefireşti şi sîngeroase,
De nedreptăţi, de crime fără vrere,
De morţi urzite cu viclene forţe..."

de către cei care trăiesc în această lume ca într-un mediu prielnic.

Ofelia, pură ca şi el, înnebuneşte şi moare, candoarea ei neputînd nici înţelege, nici îndura iadul de minciună şi viclenie al lumii aceleia.

Această pereche de îndrăgostiţi e la fel de tragică pe cît a fost cea dintîi, a lui Romeo şi a Julietei sale. Amîndouă îmblînzesc urile şi purifică atmosfera, dar după moartea şi jertfa lor. Vieţile lor cad pradă legilor întunericului ce domneşte în acea lume din care Romeo a încercat să evadeze construindu-şi o oază de lumină şi dragoste şi pe care Hamlet a încercat s-o judece şi s-o îndrepte. Răul s-a răzbunat, dar sfîrşitul lor înseamnă, totuşi, victoria luminii, a năzuinţelor şi a idealurilor nobile.

Scanned with OKEN Scanner

Motivările, justificările unitare ale personajelor și împrejurărilor sînt excelente în *Hamlet* și în *Romeo și Julieta*; realismul shakespearean face din dramele scriitorului Renașterii engleze ceea ce el însuși a dorit „cronică vie și prescurtată a vremurilor", și ceea ce noi dorim, pildă veșnică de luptă a oamenilor pentru fericire și lumină.

Scanned with OKEN Scanner

UN MEMORIALIST EUROPEAN
SAMUEL PEPYS

Chiar dacă literatura memorialistică e de dată foarte veche, antichitatea greco-latină cunoscînd memoriile, adică acel tip de însemnări în care scriitorul, Cezar ori Xenofon, de exemplu, își exprima punctul de vedere asupra unor evenimente la care a asistat, jurnalul propriu-zis începe cu afirmarea individualității în zorii istoriei moderne și poate fi corelat, într-un anumit chip, cu începutul corespondenței moderne și cu primele exemplare de roman psihologic.

De altfel, și în memorii, și în cronici se adaugă treptat interesul pentru propria viață lăuntrică, descoperită de oameni pe măsură ce istoria europeană înainta spre Renaștere. Această etapă istorică remarcabilă, care a eliberat marile forțe ale individualității omenești de sub jugurile medievale, a lăsat mostre admirabile de jurnale și autobiografii, ca și de corespondență ale unor mari artiști ori umaniști (corespondența unui Enea Silvio Piccolomini, ori a unui Leon Battista Alberti e la fel de edificatoare pentru creșterea în oamenii Renașterii a acelor trăsături înnoitoare, dezrobitoare ale personalității). Iar jurnalele lui Leonardo da Vinci și Albrecht Dürer cuprind, în notații de mare frumusețe și adîncime, curiozitatea filosofică a marilor artiști, întrebările tipice ale Renașterii despre raporturile dintre om și natură, dintre natură și artă, reflecțiile exacte asupra specificului artelor.

Scanned with OKEN Scanner

Cu ei, jurnalele au început într-un fel care nu va mai fi același în secolele următoare, memorialistica asociindu-se din nou cu preocupările pe care le lăsase în urmă. Propria analiză se dublează din nou de observația social-istorică, de observația de moravuri, care fac farmecul memoriilor lui Saint-Simon, ale cardinalului de Retz și ale atîtor altor scriitori, mai cu seamă în secolul al XVII-lea, prin excelență memorialistic. Anglia are și ea jurnalele sale, devenite clasice, pentru secolul al XVII-lea : unul datorit lui John Evelyn, moralist exact și fără agrement, celălalt datorit lui Samuel Pepys, funcționar al Amiralității britanice, asezonat cu vii și atrăgătoare notații referitoare la oameni și întîmplări.

Mai tîrziu, în secolul al XVIII-lea, Rousseau va da o nouă, romantică orientare confesiunii, iar artiștii secolului viitor vor lăsa, ca Delacroix ori Berlioz, amintirea plină de viață a vremii în care au trăit, însoțită de relatarea căutărilor lor creatoare. Secolul al XX-lea va da cîteva jurnale, tot mai sporite ca număr și ca interes, expresii ale unei profunde interiorizări, de la acela al Katherinei Mansfield la al lui André Gide și la al lui Cesare Pavese.

În ce fel este interesant *Jurnalul* lui Samuel Pepys ? Ce ne face să-l mai citim și astăzi cu atîta atenție ? De unde puterea lui de atracție ?

În primul rînd izbutește să ne intereseze autorul lui. Fără să fie scriitor, sau departe de a se gîndi la o operă de artă (ceea ce ar fi fost foarte posibil la un contemporan al lui Milton, cînd literatura engleză lăsase în urmă poeți ca Chaucer, Spenser și Shakespeare), Pepys, înaltul funcționar al Amiralității, n-a făcut altceva decît să se exprime pe sine, integral, în toate împrejurările în care l-a pus viața.

Unul dintre cei mai noi cercetători ai vieții și operei lui Pepys, Arthur Bryant, susținea că ceea ce e într-adevăr uimitor în această operă e sinceritatea desăvîrșită cu

care autorul se dezvăluie.[1] Ochii indiscreți ai posterității găsesc într-adevăr suficientă substanță pentru alimentarea eternei curiozități a oamenilor, deoarece Pepys n-a ascuns nimic din viața lui, nici din latura ei publică, de stat, nici din cea particulară, intimă. Între 1659 și 1669, timp de zece ani, în plină tinerețe, de la 27 la 37 de ani, el își notează fiecare mișcare, zi de zi, riguros, ca pe o obligație față de sine. Interesant de menționat pentru coincidență, Pepys își începe *Jurnalul* cu cîteva luni înaintea numirii în slujba de secretar al Consiliului Marinei, ca și cum ar fi așteptat-o, ca și cum ar fi presimțit marea schimbare din viața lui. Dar faptul că a obținut o importantă funcție oficială, că a devenit un personaj de seamă în ierarhia administrativă engleză nu a alterat înlăuntrul caracterului lui Pepys sinceritatea lui critică. E adevărat că el a ținut acest *Jurnal* fără intenția de a-l da publicității. După moartea sa, *Jurnalul* a ajuns, cu întreaga bibliotecă, lăsată prin testament, într-unul din colegiile de la Cambridge, „Magdalen College". Aici a zăcut în rafturile bibliotecii pînă în 1825, cînd reverendul J. Smith l-a descifrat și l-a publicat, într-o versiune destul de incompletă. Ediția întreagă avea să apară mai tîrziu, între 1893 și 1899, în opt volume, în versiunea Wheatley, devenită text de bază pentru orice ediție ulterioară. De aceea poate și-a îngăduit atîtea notații, unele chiar compromițătoare pentru un englez puritan, format în vremea protectoratului lui Cromwell. Cum spunea, plin de spirit, R. L. Stevenson, Pepys pare să nu fi avut altă dorință decît aceea de a se arăta respectabil și a ținut un jurnal ca să arate că de fapt nu era. De la simpatiile și antipatiile relațiilor de familie, de școală ori de slujbă, de la înregistrarea stărilor proprii fizice și morale, de la amuzamente și beții pînă la evoluția morală, socială, politică, pînă la reflecția pe marginea unei întîmplări și la relatarea bogată, plină de farmec a întîm-

[1] Cf. Arthur Bryant, *The Man in the Making* (1933), *The Years of Peril* (1935), *The Saviour of the Navy* (1938).

plărilor înseşi, Pepys a trecut totul pe hîrtie, aşa cum a văzut şi a simţit. Se spune, îndeobşte, în toate textele clasice care fixează caracterele distinctive ale *Jurnalului* că Pepys a trecut pe hîrtie totul, fără rezervă, fără omisiune, aşa cum oamenii şi faptele i se înfăţişau, în ordinea perindării lor cronologice. Sinceritatea lui e într-adevăr neobişnuită, aşa încît *Jurnalul* ia aproape configuraţia unei confesiuni scrise cu o luciditate mai modernă şi cu un patos mult mai scăzut ca acela pe care Rousseau avea să le folosească peste o sută de ani.

Dar există un fapt care modifică oarecum ideea aceasta a unei fidele transcrieri, exacte, nediferenţiate a realităţilor pe care le trăia. La un moment dat Pepys pleacă în provincie (era toamnă şi se ducea să-l vadă pe Lord Sandwich) şi-şi întrerupe notaţiile în *Jurnal*. În schimb, le continuă pe nişte foi oarecare. Între ciornă şi paginile *Jurnalului* propriu-zis sînt deosebiri izbitoare. De pildă, interesul faţă de aspectul pecuniar al vieţii este predominant în ciornă, fiindcă se consemnează fiecare debursare pînă la centimă, într-o succesiune obositoare, neîntreruptă. Or, astfel de mărunţişuri nu figurează în *Jurnal*, semn neîndoielnic al unei minime selectări măcar, operate asupra faptelor de viaţă brută. Nu încape nici un dubiu asupra caracterului secret al *Jurnalului*. Îl dovedesc şi cifrul stenografic şi mai ales acele nostime fraze echivoce, alcătuite din cuvinte împrumutate tuturor limbilor străine pe care autorul le cunoştea — franceză, latină, spaniolă, italiană. Dar pentru el însuşi, pentru amintirile plăcute pe care se pregătea poate să le guste în anii serbezi ai bătrîneţii, pentru preocuparea lui preponderent morală şi psihologică, la care se adaugă şi cea estetică, Pepys se decupează cu grijă pe un fond de epocă, cum învăţase poate, fără să-şi dea seama, între Montaigne şi domnişoara de Scudéry, adică între eseuri cu caracter aproximativ memorialistic şi romane psihologice. De aceea asistăm în timpul lecturii *Jurnalului* la evoluţia, în împrejurări istorice date, a unui caracter ca acela al lui Samuel Pepys, care devine, prin propriile lui

notaţii, un caracter literar, plin de viaţă şi plasticitate, de putere de convingere.

Omul acesta s-a născut în 1633 şi a pornit la drum modest, tatăl său fiind un simplu croitor, iar mama sa, o vreme, spălătoreasă. Avea destule relaţii, însă, şi rude sus-puse care l-au ajutat să se înalţe pe scara socială. Mai întîi a făcut studii la Cambridge, unde a învăţat latineşte şi greceşte, unde a prins gustul vorbirii frumoase şi poate şi al artelor, fiindcă se arăta un bun muzician, care ştia să descifreze o partitură şi să cînte deopotrivă. Face chiar mici compoziţii, cum ar fi cîntecul *Great, good and just... (Mare, bun şi drept)*, pe versurile marchizului de Montrose, scrise la moartea lui Carol I (vezi *Jurnalul :* 30 ianuarie 1660), şi e prieten cu compozitorul Mathew Lock care se zice că ar fi scris muzica pentru *Macbeth*, ca şi cu Henry Purcell-tatăl, corist la Westminster, maestru al corului de copii al catedralei şi copist de note. Frecventează magazinele de muzică, pe acordorii de instrumente şi ia lecţii de compoziţie. Cîntă la fel de bine la violă, lăută, flajeolet ori *theorbo*.

Pe de altă parte, mai tîrziu va mărturisi că desenele şi picturile sînt slăbiciunea lui cea mare (vezi *Jurnalul : 23 ianuarie 1661)*. Ştie şi limbi străine, de pildă judecă vorbirea franceză a unui membru din familia sa şi spune a nu fi auzit una mai stîlcită la un om care a călătorit aşa de mult, sau ne informează despre lectura unei cărţi spaniole asupra Romei. Într-o zi îşi cumpără o gramatică ebraică. Citeşte cu plăcere cărţi de morală (şi-a procurat *Eseurile* lui Montaigne în traducere engleză), religie ori istorie, aşa cum stă bine unui fost *roundhead*, dar se mai lasă dus şi de tentaţia de a citi romane franţuzeşti, ca, de pildă, *Ibrahim ou l'illustre Bassa* de Madeleine de Scudéry, deşi se scuză de acest păcat al uşurinţei.

Are o minte ageră şi mai ales o inimă deschisă. Prin temperament este un jovial şi un senzual, veşnic gata să se bucure de un pahar (sau chiar de mai multe) în tovărăşia prietenilor şi a oricărui cunoscut, mîncînd can-

Scanned with OKEN Scanner

titați mari de cărnuri bine gătite, cîntînd la nevoie, aţintindu-şi privirea asupra femeilor frumoase, jucîndu-se, mai mult sau mai puţin nevinovat, cu slujnicele de pe la hanurile prin care trece, furîndu-le cîte o sărutare. Priveşte cu plăcere oamenii şi-i judecă, de obicei, la modul cel mai exact, făcînd exerciţii de pătrundere psihologică, începînd cu sine. Are, de altfel, obiceiul controlului interior din vremea educaţiei puritane în copilărie şi ştie să se observe chiar cînd caracterul său începe să se schimbe sub înrîurirea împrejurărilor prea favorabile. Apoi e un om abil, în stare să-şi facă prieteni din toate straturile sociale şi să tragă de pe urma lor toate foloasele. De altfel, serviciile aduse lui Edward Montagu, viitor Lord Sandwich, şi familiei sale l-au împins mai tîrziu aşa de sus în ierarhia administrativă.

Dar trăsătura cea mai izbitoare şi mai interesantă a caracterului său, pe lîngă sinceritate, este curiozitatea, curiozitatea aceea care face din el un precursor al secolului viitor, al secolului al XVIII-lea. Pepys afirmă în repetate rînduri în *Jurnalul* său bucuria cu care primeşte orice noutate, orice lucru neobişnuit. O dată, la 7 *martie 1660,* în legătură cu perspectiva de a primi o slujbă nouă, spunea : „...ca orice lucru nou, m-a încîntat foarte mult". Altă dată, referindu-se la feciorul lui de casă, făcea o comparaţie tot în acest sens : „...feciorul meu, care, ca şi mine, este dornic să vadă orice lucru nou şi neobişnuit".

Pepys privea cu ochi plini de curiozitate şi de plăcere lumea înconjurătoare, oricît ar fi fost ea de ispititoare şi de primejdioasă pentru un tînăr crescut în severele precepte şi practici ale puritanismului. Bucuria aceasta cu care primea toate impresiile, toate solicitările mărturiseşte dragostea lui de viaţă şi de oameni. Pepys nu dispreţuieşte nici un aspect, oricît de mărunt, al existenţei şi e deschis spre orice întîlnire nouă, spre orice experienţă care să-l îmbogăţească. În puţinele luni care au precedat numirea lui în înalta funcţie oficială şi care sînt consemnate în *Jurnal,* îl vedem destul de puţin la

birou, unde nu prea are ce face, şi aproape tot atît de puţin acasă, unde stăpîneşte o sărăcie lucie. Chiar în prima pagină a *Jurnalului*, făcînd bilanţul anului precedent (1659), zice despre sine : „...situaţia mea personală e socotită foarte îmbucurătoare şi prosperă, dar de fapt mă aflu la mare strîmtoare". E atît de sărac, încît e silit să mănînce cu soţia lui la părinţi, „nemaiavînd nici un cărbune în casă şi fiind vreme tare geroasă" (8 ianuarie 1660). De atîta ger, i se umflă şi nasul, iar soţia lui, Elizabeth le Marchant de St. Michel, franţuzoaică, fiică a unui hughenot stabilit în Anglia din pricina persecuţiilor religioase din Franţa, nu poate dormi noaptea de frig. Uneori n-au de mîncare acasă decît o fiertură de mazăre. Pentru a-şi agăţa pălăria şi hainele, bate cuie în perete. Îngrijeşte de porumbei şi se ceartă cu soţia sa pentru căţelusul ei cel negru, pe care vrea să-l arunce pe fereastră fiindcă face murdărie. Acasă doar citeşte şi mai ales exersează la diverse instrumente.

Dar Pepys e la largul său în oraş, în Londra, prin care se plimbă mai toată ziua, fiind numai ochi şi urechi, ascultînd şi înregistrînd. Umblă prin dughene, mai cu seamă de muzică şi cu cărţi, cunoaşte pe negustoresele din Westminster Hall, cu care stă de vorbă şi de la care aude tot felul de veşti ori cancanuri. Se duce duminica pe la biserici ca să asculte cîte o predică prezbiteriană şi să o judece în bun cunoscător sau să se bucure de orgă la catolici. De altfel, evoluţia religioasă a lui Pepys e foarte interesantă, fiindcă omul, ca un adevărat precursor, şi aici, al secolului al XVIII-lea, se schimbă, dintr-un fervent puritan în copilărie şi adolescenţă, într-un tolerant spectator al tuturor religiilor şi sectelor, într-un fel de deist. În zilele frumoase, însorite, se plimbă prin parcul „St. James" sau stă pe o bancă şi cîntă din flajeolet. Se duce şi la cafeneaua fondată în 1652, la „Coffee House", pentru plăcerea de a auzi tot felul de discursuri, de argumentaţii pe diverse teme — politice, religioase, ştiinţifice. Cafeneaua avea să devină în secolul următor o adevărată inimă a Londrei, unde se vor afla cei mai

interesanți oameni ai epocii, schimbînd opinii și luptînd cu idei. Încă de pe acum, omul cel doritor de noutate se întîlnește cu prieteni aici, în cafenea, dar mai ales în cîrciumi. Tavernele se numărau, probabil, cu zecile în Londra de atunci, fiindcă Pepys pomenește de o mulțime. Iată numai cîteva din ele : „Harpa și balonul", „Lebăda", „Semiluna", „Leul de aur", „Coroana", „Soarele", „Steaua", „Will's", „Harper's", „Mitra", „Cerurile" (care-și aveau și corespondentul în „Iad") etc., etc. Pepys stătea în cîrciumă la orice oră din zi și se deda unor îndeletniciri care-i plăceau foarte mult. În primul rînd, bea, cu o sete foarte englezească, dar foarte puțin puritană, cantități enorme din toate alcoolurile în vînzare. Bea împreună cu prietenii, rudele sau colegii de birou, de la dușca de dimineață *(morning draught)* pînă la stropitul unor mese copioase. Bea atît de mult, încît durerea de cap și amețelile erau relele cele mai mici care-l afectau în timpul nopții. De altfel, obișnuit cum era să se cenzureze, Pepys ia mereu hotărîrea să se lase de băutură, atît din pricina neplăcerilor de sănătate, cît și din cauza cheltuielii. Dar e una din plăcerile la care renunță cu greu pînă la sfîrșitul vieții lui. Băutul în cîrciumă se mai asocia cu muzica, preocupare la modă pe vremea aceea, cînd însuși Sir Edward Montagu, pe vasul-amiral, cîntă din gură și se acompaniază cu un instrument. Pepys, care știa să cînte la cîteva instrumente, se distra cu amicii săi, întovărășind băutura cu melodii vesele, englezești, dar și spaniole și italienești.

Cîrciuma era în primul rînd, însă, locul unde se aflau tot felul de noutăți, de scorneli, de care nesigura perioadă dintre sfîrșitul Protectoratului lui Cromwell și Restaurație era plină. Și curiozitatea lui Pepys primea cu același nesaț imaginea unui instrument matematic, construit de prietenul său Greatorex, care odată i-a arătat o sferă de sîrmă, spre marea lui încîntare, ca și știrile despre progresul trupelor generalului Monk, ori despre cele ce se petreceau în Parlament în zilele acelea tul-

buri, despre ce a făcut ori a zis Richard Cromwell, fiul răposatului Oliver.

Inteligent şi înzestrat cu un spirit critic pe care nu l-a pierdut niciodată, Pepys asculta tot şi-l informa pe Edward Montagu, trimiţîndu-i curieri şi scrisori la Hinchingbroke. Flanînd pe străzi şi văzînd reacţia populară, el îşi dădea seama că Protectoratul era pe sfîrşite, că şansele de întoarcere ale fiului lui Carol I, care avea să devină rege sub numele de Carol al II-lea, erau tot mai mari.

Pepys înregistra cu ochiul său sensibil, cu capacitatea lui de transmitere a lucrurilor, scenele care marcau în Londra creşterea popularităţii generalului Monk. Expresiile de bunăvoinţă cu care masele îl întîmpinau pe general şi soldaţii săi, focurile de artificii, dangătul clopotelor sînt sugerate într-o bună gradaţie ; City-ul noaptea, într-un nimb de focuri de bucurie, e obiectul unei pitoreşti descrieri în *Jurnal*.

Sir Edward Montagu, protectorul său, regalist în ascuns, dobîndeşte mari demnităţi. Devine membru al Consiliului de Stat, apoi comandant al flotei. Şi unul din primele sale gînduri este să-şi căpătuiască protejatul Marţi 6 martie 1660, în grădină, lordul Montagu îi face lui Pepys propunerea de a-l însoţi pe mare, ca secretar în propria sa slujbă navală. Tînărul acceptă cu plăcere şi curiozitate, şi iată-l pe Samuel Pepys secretar al amiralului ! Dar nici chiar în această clipă hotărîtoare pentru cariera lui viitoare, spiritul critic nu-l părăseşte. Vorbind cu Sir Edward Montagu despre întoarcerea lui Carol Stuart, care pare iminentă, amîndoi sînt de acord că regele nu va putea rămîne în domnie decît dacă se va purta cum trebuie, cu o sobrietate de care se vede că amîndoi se îndoiesc. Cînd participă la debarcarea celor doi fraţi Stuart pe pămîntul englezesc, Pepys se amuză grozav de cîinele regelui, care n-a respectat solemnitatea clipei, făcînd pe toată lumea să rîdă, iar lui sugerîndu-i reflecţia că „un rege şi toate cele ce-i aparţin sînt absolut la fel cu ale celorlalţi oameni". Acest burghez englez al

secolului al XVII-lea își păstrează libertatea de gîndire fără nici o prejudecată a rangurilor, fără admirație față de trecătoarele glorii ale lumii. Nici mai tîrziu, în plină prosperitate, luciditatea aceasta față de sine, și față de ceilalți nu se va toci. Iar regele și toată familia regală, în ciuda bunăvoinței pe care i-o vor arăta și a binefacerilor pe care i le vor hărăzi, vor fi destul de des obiectul reprobării lui Pepys, atît din punct de vedere al moravurilor, cît și al cheltuielilor și al datoriilor tot mai mari. Regele își va schimba favoritele, deși se căsătorește cu o principesă spaniolă din casa de Braganza, aduce la curte pe bastardul său, Lord Monmouth, și e risipitor peste măsură. Ducele de York, îndrăgostit de Lady Chesterfield, e ridicol în ochii tuturor. Bilanțurile mai tuturor anilor cuprind reflecțiile grave ale autorului *Jurnalului* cu privire la moravurile curții, atît de neplăcute poporului. De altfel, curînd după revenirea Stuarților, simpatiile lui se înstrăinează din nou, așa încît chiar intrarea în Londra a viitoarei regine ori nașterea unor copii ai ducilor sînt privite cu indiferență de mase, dezgustate, cum spune Pepys, de trufia, luxul și datoriile ce se fac la curte (vezi : 15 mai 1662).

La fel, prin toamna lui '63, se mira de cît de prost joacă regele tenis și de cît de ipocrit îl laudă curtenii. Și tot cam pe această vreme se referă la „neroadele observații" ale regelui. E mai ales de menționat o reacție a lui într-o chestiune politică, marcînd într-adevăr o independență interioară deplină. Era moda după Restaurație să se facă din cînd în cînd execuții ale membrilor tribunalului care judecaseră pe regele Carol I și-l condamnaseră la moarte. În paranteză fie spus, toți mureau cu o noblețe și o demnitate rară, pe care Pepys nu uită să le consemneze și să le admire. Dar la un moment dat se ia o măsură sinistră : se hotărăște să fie deshumați Oliver Cromwell însuși, ginerele său, Ireton, și Bradshaw, partizanul lor, pentru a fi spînzurați și apoi îngropați din nou. Și descendentul familiei de puritani, care spusese în copilărie, la decapitarea regelui, niște

vorbe de furie antiregalistă, pe care se teme să nu şi le amintească cineva acum, simte şi indignare şi o milă nesfîrşită pentru soarta postumă a republicanilor.

Tot în legătură cu critica celor mari trebuie să remarcăm că în 1663 notează despre lordul-primar al Londrei : „...dobitoc lăudăros şi limbut“ (vezi : *17 martie*). Nici Edward Montagu, devenit Lord Sandwich, nu scapă de critica sa. Pe acesta îl vede plin de plăceri şi deşertăciuni (vezi : *28 ianuarie 1663*), schimbat grozav. Iar mai tîrziu ajunge a-i scrie pentru a-l mustra.

Iată că personajele cele mai sus puse nu scapă cenzurii lui Pepys, cum nu scapă nici el însuşi, pentru că şi el s-a schimbat, adaptîndu-se, măcar în parte vremurilor în care trăieşte. Despre aceste vremuri, ca un cronicar inteligent şi obiectiv, imparţial Pepys, spunea în 1661 : „Dar, Doamne-Dumnezeule, ce vremuri şi ce lume am apucat, în care nu mai poţi trăi fără ticăloşie şi fără prefăcătorie !“ E o exclamaţie care convinge despre epocă şi despre raportul dintre cronicar şi epocă.

Şi gustăm o adevărată plăcere literară urmărind metamorfoza atît a împrejurărilor vieţii lui Samuel Pepys, cît şi a caracterului său, dar mai ales a gusturilor şi îndeletnicirilor sale. Omul ajuns peste noapte într-un post mare, secretar al Consiliului Marinei — *Clerk of the Acts* — şi dobîndind treptat altele (membru al Comitetului pentru Tanger, inspector al aprovizionărilor), dă la lumină reacţii neaşteptate, începe să urmărească ţeluri noi. Se simte grozav de mîndru cînd primeşte prima scrisoare adresată lui „Samuel Pepys, *Esquire*“ şi cînd începe să vadă cît e de adulat şi cîte daruri poate căpăta în noile calităţi oficiale. Cu sinceritatea pe care i-o cunoaştem, notează el însuşi schimbările survenite în firea sa şi se arată surprins în primul rînd de faptul că nu-l mai interesează, ca mai înainte, lucrurile publice, viaţa străzii, cele ce se petrec în jur. Asta nu înseamnă la Pepys pierderea curiozităţii, ci orientarea ei spre alte planuri, spre care pînă atunci nu îndrăznise să tindă din pricina lipsei de avere şi a obîrşiei modeste.

Scanned with OKEN Scanner

Bunăoară, apare acum plăcerea mai rafinată a frecventării teatrului, care-l pasionează. La diverse spectacole asistă și face observații cu privire la calitatea piesei sau la jocul actorilor, nu ca specialist, firește, dar ca amator cu puțină pricepere, cu oarecare gust pentru intriga dramatică și mai ales cu un ochi apreciativ la adresa frumuseții actrițelor. Vede puține piese traduse, două, trei de Corneille, dintre care cel mai mult îi place *Héraclius*, una de Calderon, care i se pare cea mai strălucită din cîte a văzut. Opiniile lui critice privesc mai cu seamă dramaturgia engleză : pe Ben Jonson, Middleton, Heywood, Rowley, Massinger, Fletcher, Webster, Killigrew etc., dar în special pe Shakespeare, mult jucat și privit încă fără idolatrie. Pepys admiră, de pildă, pe actorul Burt în *Othello (11 octombrie 1660)* sau pe Betterton în *Hamlet (28 mai 1663)*. În schimb, comedia *Nevestele vesele din Windsor* i se pare prost jucată *(5 decembrie 1661)*, iar drama istorică *Henric al IV-lea* nu-i place. Cît despre *Visul unei nopți de vară*, are o părere foarte proastă („...cea mai proastă și mai ridicolă piesă pe care am văzut-o în viața mea", *29 septembrie 1662)*, ca și despre *A douăsprezecea noapte* („piesă destul de proastă și fără nici o legătură cu titlul și cu ziua de Bobotează", *6 ianuarie 1663*). În *Henric al VIII-lea* vede o însăilare de „tot felul de petice" și care, în „afară de tablouri și de procesiuni, n-are nimic ca lumea", (*1 ianuarie 1664*). Cum se vede, ciudata poezie a barocului shakespearean îi părea excesivă lui Pepys ; ce-l fascina era nu textul ascultat, ci atmosfera textului, lumea elegantă și guralivă, mișcarea sălii, posibilitatea de a vedea și de a se face văzut. Pe scurt, cîrciuma este înlocuită cu teatrul în ceea ce privește vederea lumii. În ceea ce privește plăcerea mîncării, băuturii în tovărășia prietenilor, acum mesele încărcate, copioase nu se mai iau la „Soarele" ori la „Will's" decît foarte rar. E mult mai elegant și mai potrivit să-ți primești rudele și cunoscuții în propria sufragerie, în care din toamna lui 1660 s-au montat per-

dele verzi de serge şi s-au aplicat tapete de piele aurită. De altfel, plăcerea noutăţii în anii viitoarei prosperităţi va fi îndreptată în primul rînd spre vestimentaţie, în care Pepys şi soţia lui ajung la dantele şi catifea, apoi spre îmbunătăţirile locuinţei şi achiziţia de obiecte preţioase. Nici celelalte plăceri nu sînt îndepărtate. Dimpotrivă, tînărul plin de viaţă evoluează spre un epicureu care se mărturiseşte ca atare în paginile *Jurnalului.*

La *23 februarie 1662* (de ziua lui, prilej cu care totdeauna îşi face bilanţul de viaţă materială şi morală), în plină ascensiune, el nota : „...sînt dornic de viaţă şi de bogăţie, avînd o inimă care ştie să se bucure, cred că mă pot socoti unul dintre oamenii cei mai fericiţi de pe lume, lăudat fie numele Domnului !“ Iar la *20 mai* din acelaşi an spunea : „...de cîtva timp ducem o viaţă foarte plăcută, Dumnezeu fie binecuvîntat şi să ne ajute să-i fim recunoscători. Cu toate că sînt împotriva cheltuielilor prea mari, găsesc că e bine să ne bucurăm de oarecare plăceri acum, cît sîntem sănătoşi, cît avem bani şi prilej, decît să lăsăm plăcerile pentru cînd vom fi bătrîni şi săraci şi cînd nu ne vom mai putea bucura pe de-a-ntregul“.

Şi, într-adevăr, cumpătatul Pepys se bucură de viaţă cît poate, fără să lase să-i scape vreo împrejurare prielnică. Vinul, banchetele bogate, amorurile uşoare (dintre care acela pentru Deb a fost singurul mai durabil şi l-a costat cel mai scump), frecventarea unor cercuri cît mai înalte şi chiar a curţii umplu viaţa lui în aşa măsură, încît moartea fratelui său Thomas, petrecută în 18 martie 1664, îi produce o foarte neplăcută impresie, pe care o lichidează cît mai repede, iar ciuma, teribila ciumă care a bîntuit Londra în vara anului 1665, nu-l atinge decît cu spaima. El putea spune la *31 decembrie 1665* : „...niciodată n-am dus o viaţă mai veselă (pe lîngă faptul că niciodată n-am cîştigat mai mult ca în acest răstimp al ciumei)“.

Un singur obstacol se ridică în calea plăcerilor : frica de cheltuială. Epicureismul se luptă amarnic în Pepys cu

o avariție născîndă și care crește vizibil cu fiecare ban cîștigat. E poate avariția aceluia care a cunoscut sărăcia și se teme de nesiguranța vremii și a orînduirii în care trăiește. Sau poate e setea de arginți a marelui funcționar care pătrunde în viața publică într-o vreme destul de coruptă. Nu întîmplător lordul Sandwich îl încurajează la numirea în slujbă, arătîndu-i că nu leafa în sine are vreo importanță, ci rentabilitatea slujbei. Ca un personaj de roman urmărit de ochiul priceput al autorului, Pepys își arată neîndoielnicele simptome. Darurile în bani sau obiecte se înmulțesc și îi fac plăcere. El însuși trimite în dar un vas de argint superiorului său, domnul Coventry, și se bucură cînd acesta nu-l primește și i-l dă înapoi. Începe să se teamă că feciorul din casă fură ; se supără pe nevasta care-i ia o jumătate de coroană și uită unde o pune ; refuză să împrumute pe alții. La o nuntă dă numai zece șilingi, nădăjduind că ceilalți n-au băgat de seamă ce puțini bani a dăruit. La un botez, unde e chemat să fie naș, pleacă în buzunar cu cîteva linguriță și un vas de argint pentru a le dărui. Dar nu se poate despărți de vas, și atunci se justifică gîndindu-se că din moment ce nu i s-a dat copilului numele său, nu avea nici o obligație. La teatru stă pe locuri ieftine, dar în același timp se jenează că-l văd colegii ori subalternii. O însemnare de avar vanitos e și aceea din *29 mai 1662*, cînd nu mănîncă la restaurant în parcul unde s-a dus să se plimbe cu soția și slugile, fiindcă l-ar costa prea scump, dar în același timp n-ar vrea să fie văzut plecînd fără să fi mîncat. Se desparte greu de lirele plătite profesorului de muzică ori celui de dans, pe care e și gelos. Ba la un moment dat face un nostim legămînt de a nu mai cheltui cu teatrul și băutura și se amendează singur la călcarea lui, punînd bani în pușculița pentru săraci, pe care și-o cumpără. Însă veniturile cresc, așa cum consemnează bilanțurile anuale tot mai favorabile, mai ales după ce obține dreptul de a emite brevete, adică de a numi subofițeri de marină. E o scenă tare aceea în care

primeşte bani de la un căpitan Grove într-o scrisoare (o bucată de aur şi patru de argint) şi-i scoate mai înainte de a citi scrisoarea, ca, întrebat dacă a primit banii despre care era vorba în ea, să poată răspunde negativ fără să mintă.

Spiritul lui autocritic funcţionează însă şi în această împrejurare, şi Pepys bagă de seamă că a început să se gîndească din ce în ce mai mult cum să adune bani. Contradicţiile interesantului personaj se înmulţesc o dată cu complicaţiile exterioare ale vieţii lui, iar sfîrşitul *Jurnalului* este trist, ca al unui roman. În mai 1669 Pepys renunţă la *Jurnalul* său din pricina ochilor foarte slăbiţi, care nu-l mai slujesc cum trebuie. Ultimele cuvinte exprimă teama de orbire. Iar în luna noiembrie a aceluiaşi an soţia lui, Elizabeth, moare.

Aşadar, omul este cît se poate de interesant, cu certe atribute de erou literar. La fel şi felul de viaţă, pe care o înfăţişează ca un regizor inteligent. Materialul care, altfel, ar putea părea amorf devine prin ochiul lui Pepys personal şi viu. Detaliul familiar înviorează naraţiunea activităţilor oficiale, relaţiile între fapte sînt stabilite de o sensibilitate autentică, selectarea e aproape literară, personajele istorice capătă contururi care se fixează. Carol al II-lea, cu părul cărunt sub perucă, ducele de York, foarte oarecare fără costumele oficiale, Lady Castlemaine, favorita regelui, în costumul de amazoană, Frances Stewart, altă favorită mai tînără, uluitor de frumoasă, demnitarii Consiliului Marinei şi familiile lor, ca W. Penn şi W. Batten, cu care întreprinzătorul, activul Pepys se află în competiţie, membrii familiei, slugile, toţi ne devin familiari după lectura *Jurnalului*, ca după vizionarea unei piese sau citirea unui roman. Iar fundalul pe care ei evoluează este acela al istoriei engleze din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Căderea Protectoratului, după moartea lui Cromwell, revenirea dinastiei Stuart la tron, războaiele cu Olanda, ciuma din 1665, focul cel mare din 1666, care a distrus catedrala St. Paul, întreaga Lombard Street, întreaga Thomas

Street, 40 de biserici şi mii de case, apoi nemulţumirile maselor, exprimate în revolte, ca aceea a „fanaticilor", înăbuşită sîngeros în ianuarie 1661, ori greve ca aceea a docherilor neplătiţi la Woolwich în iunie 1665, toate sînt înşirate de Pepys pe rînd şi privite cînd cu ochiul marelui funcţionar activ şi eficient, cînd cu ochiul sensibil al artistului. Ciuma şi incendiul creează relatărilor o ambianţă de tablouri romantice, în culori sumbre, sugerează gemetele maselor aflate în umbra mizeriei şi a morţii, chiar dacă autorul e preocupat de treburi publice ori personale, cu altă rezonanţă şi alt colorit.

Paul Morand, în prefaţa la ediţia franceză a *Jurnalului* [1], vorbea despre imaginea lui Pepys aşezat cu sticla sa în centrul unei naturi moarte. Sîntem de acord cu calitatea de pictor *de genre* pe care o implică observaţia scriitorului francez, dar nu cu atributul de *moartă* alăturat naturii zugrăvite de Pepys. E adevărat, repetăm, că memorialistul englez are o viziune uimitor de plastică asupra lumii şi că izbuteşte atmosfera ca un flamand ori un olandez (nu întîmplător pictura era arta lui favorită şi privea cu plăcere tablouri de Holbein, Rubens şi alţii), adică relatările lui sugerează tablouri. Dar el nu ucide palpitul vieţii, ci îl sugerează cu mijloace apropiate de ale artistului plastic. Avea dreptate L.A.G. Strong [2] cînd punea alături pe John Evelyn, contemporanul memorialist cu Pepys însuşi, şi arăta ce vivacitate au scenele acestuia din urmă faţă de ale celui dintîi, punînd deosebirea pe seama temperamentului. Şi pe seama talentului, a viziunii artistice, adăugăm noi. În fond, detaliul sugestiv, expresiv face farmecul lecturii lui Pepys. Un cîine care latră şi nu-l lasă să doarmă toată noaptea, ori străjerul trecînd pe sub fereastră la ora 1 din noapte, cu clopotul şi strigînd că e o dimineaţă „rece, îngheţată, vîntoasă", sînt detalii care ne scot din evocarea istorică

[1] Samuel Pepys, *Journal* (1660—1669), Paris, N.R.F., 1938.

[2] Cf. L.A.G. Strong and Monica Redlich, *Life in English Literature*, Gollancz, London, 1934.

şi ne duc în planul măruntelor emoţii care alcătuiesc fondul vieţii umane şi stîrnesc în noi fiorul trăitului.

Humorul britanic al lui Pepys excelează şi în înregistrarea unor detalii de vestimentaţie, de comportament. În treacăt observă neobişnuita, hazlia apariţie a căpitanului Okeshott, „cu mantaua lui de mătase şi cu sabia care se agaţă de mulţi oameni în mers". Sau despre o întîmplare a lui pe stradă, cu acelaşi humor : „...am luat un ghiont grozav de la unul care voia să treacă el pe lîngă perete"... Nu se sfieşte să se arate în poziţiile cele mai groteşti, bătînd o slujnică cu mătura sau căutîndu-şi feciorul din casă cu lumînarea, în pivniţă, în pod, la subsol, ca să-l bată. O doamnă care îl scuipă din greşeală la teatru, fiindcă el stătea într-un loc mai întunecos, nu-l supără : era frumoasă. Cu oarecare haz relatează şi scena furtului unui pachet din braţele soţiei sale, de către un hoţ, în vreme ce altul o întreba de o stradă. Moravurile engleze ale epocii se păstrează în înregistrarea destul de spirituală a lui Pepys, cu aceeaşi vivacitate cu care se vor desprinde din seriile de gravuri ale lui Hogarth. Astfel, el a fost nu numai propriul său cronicar, ci şi al Angliei şi istoriei ei contemporane. Şi iată cum vorbea despre el un contemporan, cel mai autorizat poate, John Evelyn : „Astăzi a murit domnul Sam. Pepys, om foarte respectabil, muncitor şi iscoditor. Cunoştea, ca nimeni altul în Anglia, treburile marinei militare, în cadrul căreia a îndeplinit, cu o cinste ireproşabilă, funcţiunile cele mai însemnate, secretar cu actele şi secretar al Amiralităţii. Era iubit de toată lumea, bucuros de oaspeţi, generos, învăţat în multe privinţe, priceput în ale muzicii, foarte doritor să se apropie şi să stea de vorbă cu oameni învăţaţi" [1].

Într-adevăr, a muncit mult, activ şi eficient în slujbele lui oficiale, dăruindu-şi tot devotamentul patriei şi marinei britanice, dar a şi trăit şi s-a bucurat de viaţă

[1] Vezi L.A.G. Strong and Monica Redlich, *op. cit.*

cu ochi de copil curios, bun şi vesel, lăsînd şi posterităţii impresiile, sentimentele, opiniile sale, scrise cu cel mai mare adevăr şi cu destulă artă. Dacă Samuel Pepys n-ar fi intrat în viaţa publică, înzestrat cum era cu sinceritate, curiozitate şi viziune plastică, ar fi ajuns, poate, un mare scriitor ! Şi *Jurnalul* lui nu este altceva decît un foarte izbutit exerciţiu în vederea acelei virtuale mari cariere.

Scanned with OKEN Scanner

EDGAR POE
ȘI FANTASTICUL EXACT

Pendulînd neîncetat între vis și realitate, între fantezia liberă și raționamentul de strictețe geometrică, Edgar Poe a construit o operă nouă, originală, convingătoare și incredibilă, ținînd deopotrivă de artă și știință, exprimînd dualitatea fundamentală a autorului, orientarea lui egală către observația atentă, minuțioasă a lumii înconjurătoare în lumina științei contemporane, și fabulația fantastică cea mai bogată

Toate zonele lumii, cunoscute sau presupuse la vremea aceea, au devenit obiectul studiului său științific ale cărui rezultate s-au cristalizat într-o lucrare, artistic încă neegalată, construită pe datele fundamentale ale unei logici inflexibile, moștenită parcă de la francezii secolului XVIII, și ale unei nesecate fantezii romantice.

Ceea ce îl deosebește însă pe scriitorul american în largul complex al gîndirii și literaturii romantice este, în primul rînd, alungarea fantasticului magic. În opera lui nu mai întîlnim zînele, îngerii, silfele ori ondinele care călăuzesc pe eroi spre țărmuri nemaiauzite, ca în opera lui Shelley, La Motte Fouqué sau Kleist. Nu mai întîlnim nici eroi purtați de colosale impulsuri demiurgice spre alte planete unde-și construiesc universuri libere ca Sărmanul Dionis la Eminescu (deși artistul rămîne mereu cu atitudine de demiurg în fața lumii). De asemenea dispare din recuzita magică a lui Poe faimo-

Scanned with OKEN Scanner

sul *alraun*, ghidul fără greș, rădăcina de mătrăgună, care echivalează, cu atributele-i specifice, folclorica iarbă a fiarelor. Eroii lui cunosc în schimb folosirea busolei și a altor aparate de bord în zborul cosmic, întreprins în *Farsa cu balonul* și în *Hans Phaall*, lucru ce denotă o nouă orientare a spiritului romantic înspre începuturile investigației științifice, specifice vremurilor moderne. Nu se mai arată nicăieri, tremurîndu-și licăririle delicate, onirice aproape, nici floarea albastră a lui Novalis, magicul simbol al împlinirii romantice.

E adevărat însă că timpul magic se menține în unele creații, ca de pildă în *Manuscris găsit într-o sticlă*, povestire imitată după balada lui Coleridge despre bătrînul marinar. Aici, ajuns pe un vas nevăzut între membrii echipajului străin, descins parcă dintr-o altă lume în care timpul nu se scurge, ci a încremenit odată cu corabia și oamenii ei.

Un spațiu fabulos se mai adaugă în aceeași povestire timpului încremenit. Mereu aceeași, cufundată în beznă și lipsită de spumă, consecința mișcării pe apă, marea e un mediu etern, singurul, pentru corabia care se va scufunda în cele din urmă în adîncul pămîntului.

De asemenea se mai arată pe cîte undeva unele posibile relații magice între oameni, pe temeiul vechiului motiv al metempsihozei, ca în *Metzengerstein*, *Ligeia* sau *Morella*.

Aceste urme sînt ultimele din universul propriu mai ales romantismului german și răsfrîng și la Poe apartenența măcar parțială la universul cunoașterii romantice, în care timpul și spațiul obiectiv, stingheritoare, sînt aruncate sau depășite pe toate dimensiunile. Eroul romantic (și artistul romantic se proiectează fără încetare în eroii săi) avea nevoie de extensii uriașe pentru a-și satisface setea de cunoaștere fără limite. Și de aceea Poe se slujește încă de fantastic, schimbînd unele din datele lui. Setea de cunoaștere a romanticilor îi e proprie și scriitorului american, deși fantasticul poesc capătă o configurație specială.

Fantasticul la Edgar Poe se constituie din investigația unor regiuni necunoscute, a unor zone neexplorate pînă atunci. Zborul pînă la lună sau coborîrea în străfundurile apelor l-au ispitit și pe el ca și pe alți înaintași sau contemporani. Dar el nu s-a înălțat și nici n-a coborît cu un sentiment de detașare, bravadă sau eliberare ca ceilalți romantici, Poe și-a trimis eroii cu un sentiment de participare fără egal, în aventurile lor. Cobori amețit cu Hans Phaall din lună și te ridici răvășit din apele Maelstromului cu marinarul ruinat de această experiență. Lectura paginilor nu mai are un simplu agrement exterior, ci o atracție irezistibilă în faptele îngrozitor de exacte ale narației. Într-adevăr *Hans Phaall* cu jurnalul său de bord cosmonautic, sau *O pogorîre în Maelstrom,* construită ca o relatare, dar cît de exactă, de mile și grade ale unghiurilor apei, dovedesc, poate, capacitatea de evocare de către scriitor a unor aventuri pe care nu le-a trăit, dar pe care le-a construit cu o veridicitate rar întîlnită. Setea de cunoaștere a lui Poe se degajează din povestirile acestea, dublată de o mare intuiție a exactului și de folosirea unor metode de cercetare (care-i ajută artistului și la construirea imaginii artistice), metode destul de străine spiritului romantic. Experiența și observația înrudite mai degrabă cu realismul sau cu naturalismul, sînt mînuite cu o rară dezinvoltură de autorul romantic și pe tărîmuri imaginare împletite cu intuiția. Dorința de explorare, de investigație e atît de puternică încît artistul are reprezentarea exactă a mediului pe care își propune să-l cerceteze. Cuvintele eroului din *O pogorîre în Maelstrom,* aflat într-o grozavă învîrtejire oceanică, explică atitudinea ciudată de cercetător virtual al tuturor fenomenelor lumii, la Edgar Poe : „După un răstimp, privelișteа vîrtejului stîrni în mine cea mai vie curiozitate. Simțeam fără doar și poate dorința să-i cercetez adîncurile chiar cu sacrificiul pe care aveam să-l fac ; și cea mai mare durere era că nu am să fiu niciodată

în stare să povestesc vechilor mei tovarăși de pe țărm tainele pe care le voi pătrunde".

Curiozitate și taină sînt cuvintele-cheie pentru arta lui Poe, pentru atitudinea lui față de lume. Dar curiozitatea aceasta nu mai e magică așa cum e la majoritatea romanticilor germani cu care americanul era familiarizat, în vreme ce lumea mai păstra în ea taina pe care metafizica germană (și aceasta mult familiară lui Poe) își închipuia că ar putea să o dezlege. Curiozitatea artistului absoarbe toate datele lumii sensibile pentru a reconstitui din ficțiune o altă lume în care rațiunea, inteligența analitică să se simtă în largul său, stăpînă, în care nexurile cauzale să se înlănțuie cu o stringență matematică, în care detaliile să fie așezate într-o ordine perfectă, rațională, în bine ca și în rău.

Ca să poți face unica operație pe care a săvîrșit-o Edgar Poe, trebuie să violentezi mai întîi marile arcane ale cerului, pămîntului și apelor, apoi să acorzi credibilitate absolută și egală tuturor stărilor umane, de la trezie, la vis, la transă cataleptică și dedublare (stări normale sau patologice), să te lași fascinat de știință și de pseudoștiințe (ca masmerismul, hipnoza etc.) și să folosești metodele lor de-a valma, să ai o capacitate nemaipomenită a reprezentărilor pentru a putea evoca medii, obiecte și stări născocite sau pe jumătate trăite și a le înfățișa ca reale.

Nu se poate tăgădui la Poe o anumită înclinare (poate firească, dar în orice caz sporită prin poză romantică) spre morbid, spre patologic, spre acele stări liminare spre care a fost împins de vicisitudinile vieții sale, în care s-a cufundat cu alcool și opium, dar în care a căutat parcă tot cunoașterea „absolută". Macabrul însuși (spre care și-au arătat propensia romanticii tîrzii și urmașii lor simboliștii), crimele, stările patologice i-au solicitat poetului exercitarea facultăților sale de neegalat analist. *Îngropat de viu*, *Cazul domnului Waldemar*, *Berenice*, sînt schițe unde Poe urmărește ca un medic, psiholog sau fiziolog, procesele groazei în

fața morții, descompunerea trupului întîrziată prin transă mesmerică. În *William Wilson* dedublarea cunoaște o demonstrație concretă care depășește cu mult, ca efect, pe aceea înfățișată de Musset într-una din *Nopțile* sale.

Cu toate aceste mijloace ale detailării analitice, Poe încearcă o mai completă pătrundere în om, în esența lui pe care o credea, conform metafizicii germane, inse-zisabilă. Dar pe acest tărîm el reușește mai puțin în conturarea obiectului analizei. Supus atîtor halucinante operații de pătrundere în zonele sale cele mai adînci, omul nu mai rămîne cu nici un fel de substanță. Sim-bolul din *Masca morții roșii,* al hainelor și măștii de spaimă sub care nu se ascundea nimic, ni se pare foarte potrivit acestei laturi de investigație a artei poești, din care ființa umană iese destrămată, lipsită de substanța materială.

Exercițiul inteligenței analitice a poetului american se produce însă și în alte domenii, fără a subția în-tr-atît potențialul vital uman, fără a-l reduce la umbră și tăcere. E vorba de poveștile lui detective, avînd drept erou pe formidabilul Auguste Dupin, inteligența care descoperă și amendează inichitățile vieții, dînd o nuanță etică, justițiară acțiunilor sale. Aici ar intra *Crimele din Rue Morgue, Misterul Mariei Roget* sau *Scrisoare furată,* unde Poe joacă iar rolul unui perfect logician sau al unui om de știință care trage toate concluziile dintr-un detaliu ce scapă în mod obișnuit ochiului și inteligenței comune. Și așa, artistul izbutește să inculce unor fapte trăite doar cu imaginația, aparența adevăru-lui, credibilitatea care se confundă uneori cu realismul, cu valoarea de cunoaștere în creația lui Poe.

Pe lîngă această reconstituire a unei lumi întregi, pe calea inductivă, a pornirii de la detaliul exact, și în care Poe se apropie de realiști, scriitorul mai folosește și mijloacele artei romantice și unele care îl înrudesc cu simboliștii. Pe lîngă mijloacele sugestiei, ale senzației vizuale colorate sau auditive muzicale, el se slujește de

stările de groază, de climaxuri emoționale ca în romanele negre, de teroare, ale secolului al XVIII-lea englez. Muzica și poezia se țes în universul atît de veridic și incredibil al lui Edgar Poe, în universul său cu penumbre colorate, dramatice, cu bezne fosforescente.

Aura specifică a artei lui Poe, începătorul modern al literaturii științifico-fantastice, se creează într-un straniu amestec de luciditate realistă și vis romantic, de ireal și exact, de investigație analitică pe tărîmuri imaginare, într-o nouă modalitate a sensibilității.

Scanned with OKEN Scanner

TREI SURORI IN ROMANUL ENGLEZ

Pînă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, literatura engleză închegase bine harta ei. Şi mai cu seamă reliefurile romanului, crescute în o sută cincizeci de ani se desprindeau cu claritate. După John Lyly, de la Swift şi Defoe, la Thackeray şi Dickens, se arătaseră individualităţi originale, capabile să înregistreze cu ochi atent moravuri şi să scruteze caractere, raportîndu-le la schemele mai mult sau mai puţin vizibile, după meşteşugul scriitorilor, ale moralei puritane şi pragmatice englezeşti. Lumea engleză se reconstituie în întregime cu tipurile ei, puternice, viguroase, ancorate în universuri pe care le cunosc bine pentru a le putea stăpîni. Dragostea de aventură a englezului, alimentată şi enorm sporită de împrejurările speciale ale Renaşterii în insula britanică şi ilustrată în drama elizabethană de uriaşii acţiunii, va intra ca filon considerabil în romanul englez, aşa încît romanul picaresc şi romanul de aventură vor fi speciile de predilecţie ale secolului al XVIII-lea, ilustrate mai cu seamă de numele lui Smollett şi Fielding. Cele mai variate medii, de la saloanele aristocratice ale Londrei la cîrciumile cu valeţi, hoţi şi cerşetori, sînt studiate dintr-o perspectivă de largă experienţă a autorilor, experienţă socială şi caracterologică, ţintind spre moralizare. De obicei, în romanul englez, cei buni îşi primesc răsplata, iar cei răi pedeapsa. Fielding îl duce la spînzurătoare pe Jonathan Wild the Great, eroul

Scanned with OKEN Scanner

romanului său, cu același nume, escroc înveterat, răufăcător notoriu, iar pe Tom Jones îl încarcă de toate bucuriile după ce l-a plimbat prin nenumărate vicisitudini.

Tendința moralizatoare este mai evidentă în romanul sentimental, unde Goldsmith și Richardson căsătoresc pe eroinele lor de origine modestă, dar virtuoase, cu lorzi aduși pe calea cea bună de exemplul acelora. E adevărat că lumea engleză arăta ca în romanele lui Fielding sau în seriile de tablouri și gravuri ale lui Hogarth, dar de obicei nobilii erau în cea mai mare măsură de vină. Virtuțile se aflau în masa poporului sau în mica burghezie cu moravuri solide, pe care o arată Pamela lui Richardson ori soția vicarului din Wakefield din romanul lui Goldsmith. La fel gîndește Jane Austen în *Pride and Prejudice* (Mîndrie și prejudecată), cînd amendează caracterul lordului prin legătura sentimentală cu una din multele fete ale familiei, legătură devenită apoi conjugală.

Toți acești romancieri, indiferent de specia pe care o ilustrează, fac o familie din punct de vedere al tendințelor pe care le reprezintă. Forța lor realistă, cum spuneam, de observație și analiză, dă o vivacitate și o savoare neobișnuită adevărului artistic în secolul al XVIII-lea, în ciuda tendințelor moralizatoare uneori prea aparente. În contextul acesta, spiritul cel mai liber este Lawrence Sterne, părintele lui Tristram Shandy, care, deși aparținea prin profesie (aceea de pastor) și înclinație direcției luate de literatura engleză în curentul sentimentalist, preromantic, se joacă, absurd și genial, cu romanul în care răstoarnă dimensiunile obișnuite ale timpului în epica europeană.

Același sentiment de plenitudine a vieții se degajă și din perspectiva primei jumătăți a secolului al XIX-lea în romanul englez, unde opera lui Walter Scott, romantică, este într-un fel un soi de excepție la regula deja stabilită și acceptată a realismului.

Tot o excepție constituie, de altfel, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, și romanul de teroare, „negru“ (black)

sau „gotic", construind o lume de senzaţii tari pe motive vechi populare şi medievale, de fantome, castele pustii ori vizitate şi aşa mai departe. Dar această producţie dată la iveală de Lewis, Radcliffe, Walpole, nu poate totuşi rămîne nemenţionată, fiind expresia anumitor laturi ale sufletului englez, ale unei curiozităţi mergînd dincolo de hotarele realului. O anumită nuanţă de romantism tenebros se face simţită aici, fără a fi susţinută de o intrigă convingătoare sau de personaje care să iasă din limitele invenţiei comune.

Dickens, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, reuşeşte o fabulaţie inepuizabilă scoasă din observaţia atentă, exactă a societăţii contemporane, îndreptată mai cu seamă înspre spectacolul nefericirii multora dintre cei umili. *Oliver Twist*, *Little Dorit*, *Old Antiquity Shop*, *Great Expectations*, chiar *David Copperfield*, romanul autobiografic, vădesc această dublă orientare a facultăţii creatoare dickensiene. Dragostea de oameni, mereu vie în romancier, face ca latura accentuat critică a operei sale să fie dublată de aceeaşi tradiţională intenţie moralizatoare pe care n-o poate ascunde decît cu rara lui putere de construcţie de tipuri şi împrejurări extraordinar de variate, caleidoscopice aproape. Sub specia moralizării ţin locul întîi, ni se pare, în creaţia dickensiană, emoţionantele povestiri de Crăciun, pline de atmosferă englezească tradiţională şi în special de voinţa de a convinge pe cei răi să devină buni.

Cu William Makepeace Thackeray viziunea critică asupra societăţii engleze se înăspreşte. Ironia moralistului acestuia e amară şi în *Book of Snobs* (Cartea snobilor), şi în *The Four Georges* (Cei patru George), ca şi în *Vanity Fair* (Bîlciul deşertăciunilor). Jovialitatea unui Fielding, a unui Sterne, chiar a unui Dickens, face loc unei ricanări destul de tăioase, unui scepticism destul de amar. Contururile personajelor nu mai sînt desenate de înduioşata mînă a contemporanului său Dickens şi ridicolul nu mai e privit cu îngăduinţă. De cele mai multe ori tendinţa la grotesc e foarte accentuată, pînă cînd în *Va-*

Scanned with OKEN Scanner

nity Fair oamenii iau înfățișarea unor marionete, mișcate de autorul lor ca de un demiurg dezabuzat. Forța satirei lui Thackeray o speria pe Charlotte Brontë care avea un temperament foarte feminin și ca atare o sensibilitate ușor rănită de violențele literare ale uriașului. Nu că ea ar fi fost lipsită de violențe lăuntrice, dar pentru că Thackeray îi părea excesiv în pictura negativă a oamenilor.

De altfel ea însăși a debutat în roman cu destulă violență. Cu *The Professor* (Profesorul), Charlotte Brontë s-a înregimentat din capul locului în tradițiile critice și moralizatoare ale romanului englez. Și deși eroul este un tînăr, William Crimsworth care, rămas de timpuriu orfan și confruntat cu mari greutăți de existență, nu abdică de la demnitatea umană, datele bruxelleze ale biografiei autoarei figurează din belșug în desfășurarea acțiunii. Intrînd în conflict cu fratele său, Edward Crimsworth, industriaș bogat, cu caracter inferior, William, izgonit din postul de funcționar subalterm pe care-l ocupa, se vede silit să accepte ajutorul unui prieten al familiei, original și neconformist, Hunsden, care-i înlesnește o călătorie și un început de carieră în Belgia. Poziția de profesor de engleză și latină a lui William în școala domnului Pelet ca și în școala de fete a Zoraidei Reuter seamănă, fără nici un echivoc, cu propria poziție a Charlottei. De aceea opiniile lui sînt ale ei, de aceea caracterul englez este exaltat cu atîta încredere, de aceea apar atîtea judecăți personale, nedrepte poate, cu privire la caracterele belgiene, olandeze, franceze. Resentimentele Charlottei din epoca vieții ei la Bruxelles apar în portretele feminine mai ales. Eulalie, Hortense, Caroline, elevele, sînt privite cu același dispreț superior ca și Zéphyrine, Pélagie, Suzette, profesoarele lor franceze. Cele dintîi sînt frumoase, placide, senzuale, și cu desăvîrșire atone din punct de vedere intelectual. Cele din urmă sînt desemnate cu un singur termen, nediferențiat, ucigător : comune (ordinary). Altele însă sînt mai adînc stigmatizate, Adèle Dronsart e bănuitoare, curioasă, invidioasă, Iar Juana Trista, de

origine amestecată, în care predomină latura spaniolă, îi pare eroului a semăna nici mai mult nici mai puţin decît cu... papa Alexandru al VI-lea Borgia, avînd înscrise pe fruntea ei „răzvrătirea şi ura" (mutiny and hate). Iar ipocrizia e un rău general născut din practica religiei catolice, şi aceasta dispreţuită de Charlotte, fiică de pastor protestant. Directoarea este un caracter ceva mai complicat. În ea se amestecă unele calităţi practice, izbitoare la prima vedere, cum ar fi conştiinciozitatea, punctualitatea, ordinea, curăţenia, cu unele vicii ascunse care apar pe măsură ce se desfăşoară acţiunea. Capacitatea ei duplicitară se descoperă în intriga sentimentală pe care izbuteşte s-o schiţeze cu William Crimsworth, în ciuda faptului că e logodită cu monsieur Pelet. După ce William află acest adevăr şi se îndreaptă spre o modestă, supusă, sîrguincioasă profesoară de lucru, Frances Evans Henri, care vrea să înveţe englezeşte, cu el, se ciocneşte de opoziţia Zoraidei Reuter. În ea zvîcneşte o invidie greu mascată care o face să ascundă adevărul plecării Francesei din institutul ei. În cele din urmă, simţind caracterul categoric al refuzului lui Crimsworth de a se întoarce la ea, Zoraide se va căsători cu Pelet. William, care a părăsit institutul, e ajutat din nou de Hunsden, dar se descurcă şi singur şi se va căsători cu Frances, stabilindu-se în Anglia. Acţiunea se încheagă în general destul de convingător, dar fără meşteşug, fără subtilitate. Neprevăzutul acela de acţiune şi de resort psihologic, de autenticitate, lipseşte încă din primul roman al Charlottei, care seamănă grozav a travesti. Capacitatea ei de analiză nu s-a obiectivat încă, ci a rămas la nivelul experienţei cu totul personale, subiectiv exprimate, cu înclinaţii şi antipatii ţîşnind direct. Ea foloseşte şi un prea simplu *deus ex machina* pentru a descurca ţele, pe Hunsden. Portretele fizice sînt bune, dovedind observaţia atentă a oamenilor, a fizionomiilor, a trăsăturilor lor somatice. Analizele morale ori psihologice relevă o solidă cultură morală din partea autoarei, o obişnuinţă a exercitării simţului critic în sensuri caracterologice. Dar totul e făcut prea subiec-

tiv, prea din perspectivă puritană britanică și brontëană, dînd aerul unor prejudecăți prea înrădăcinate și dezvăluind o lipsă de toleranță foarte tinerească, excesivă.

Dialogul e uneori convențional, mai cu seamă cînd e împănat de neologisme, de cuvinte franceze sau chiar de replici întregi alternate în cele două limbi. Sigur, un oarecare caracter de artificiu se degajă dintr-un roman ca acesta care are substanță doar fragmentară, care e realizat pe bucăți. Ceea ce îl situează, cum spuneam, în rîndurile producțiilor epice engleze este accentuata tendință critică și moralizatoare. Ici-colo țîșnește cîte o pagină din adevărata Charlotte care făcea exercițiul prim al unei compuneri de larg suflu. O tiradă despre ipohondrie, destul de neașteptată, introdusă poate pentru a ilustra latura aceea de *spleen* a caracterului englez, vorbește despre neliniștile scriitoarei, despre adîncimile încă nesondate ale sufletului ei. De asemenea se dezvăluie o anumită obsesie a mormîntului, a necropolei, obsesia care a apăsat probabil grav asupra subconștientului întregii familii Brontë, confruntate încă de timpuriu cu zonele întunericului morții.

Chiar mai exterioară, mai rece, probă a unui temperament stăpînit de bunele strune ale educației puritane și ale unei atenții îndreptate mai cu seamă spre împlinirile morale, apare cartea primă a Annei Brontë, *Agnes Grey*. Cu acest roman se împămîntește de fapt în literatura engleză romanul vieții unei guvernante, fără travesti ca în *Profesorul*. Se simte că romanul este un exercițiu, fiindcă acțiunea propriu-zisă se leagă greu și este suplinită parcă de galerii de portrete în care lineamentele fizice sînt bine dublate de pătrunderea morală. Sîntem mai mult în fața unei lecții de morală aplicată, susținută de o ființă sensibilă, inteligentă și foarte riguros educată după principiile solide ale moralei burgheze engleze, trăind într-o lume de gînduri generoase și nimerind deodată, din pricina vicisitudinilor de viață materială ale familiei ei ruinate, între oameni fără noblețe de simțire, într-un

mediu vulgar, deşi socialmente superior aceluia din care ea a plecat. Lecţia e făcută pe modele bine prinse. Mai întîi în familia Bloomfield, unde capul familiei e nedelicat, chiar grosolan, doamna casei snoabă şi indiferentă la ce se petrece în jurul ei, iar doamna Bloomfield, bătrîna doamnă, mincinoasă, ipocrită şi uşor intrigantă. De altfel şi capitolele romanului sînt determinate de fixarea pe cîteva portrete (*The Grand mamma* — Bunica, sau *The Uncle* — Unchiul), între care acela al fratelui doamnei Bloomfield, uncle Robson, denotă la Anne un dar de notaţie caricaturală care lipseşte stilului mai patetic al surorilor ei. Iată-l, coborînd parcă dintr-o gravură franceză din primul sfert al secolului al XIX-lea : „...un bărbat înalt, închipuit, cu părul negru şi faţa palidă ca soră-sa, cu un nas care părea să dispreţuiască pămîntul şi cu ochi mici cenuşii, adesea pe jumătate închişi, cu un amestec de prostie adevărată şi de dispreţ afectat faţă de toate lucrurile din jur. Era gros, greoi, dar găsise un mijloc de a-şi strînge talia pînă ce părea subţire."

Concediată din pricina caracterului copiilor, ale căror imperfecţiuni sînt puse de părinţi pe seama educaţiei neîndemînatice a ei, Agnes ajunge la altă familie, Murray, de la Horton Lodge. Aci lucrurile se repetă pe alte planuri care îi prilejuiesc analiza altor caractere din altă categorie. Cei patru elevi sînt mai vîrstnici, între 10 şi 16 ani, mai diferenţiaţi. Rosalie, cea mai mare, e frumoasă, brună, prost crescută ; Matilde, „a veritable hoyden" — o adevărată ştrengăriţă, solidă, barbară, violentă în ieşiri ; John, vesel, sănătos, sincer, incult ; Charles, cel mai greu de stăpînit, palid, nervos, mincinos, plin de capricii. Mama lor, o femeie de patruzeci de ani, încă frumoasă, iubeşte peste măsură petrecerile, iar tatăl, un „country squire", din mica nobilime rurală, e un om de treabă, petrecăreţ şi el, rar văzut pe acasă. Semne distinctive : „scarlet cheeks and crimson nose" (obraji îmbujoraţi şi nas ca sfecla). Viaţa Agnesei este şi aici mizerabilă, supusă umilinţelor celor mai grele de la stăpîni, ca şi de la slugi. Răsplata ei va fi o dragoste virtuoasă pe

care i-o va purta un cleric de la Horton, mr. Weston, cu care se va căsători.

Tonul general este destul de asemănător cu acela din romanele sentimentale ale lui Richardson ori Goldsmith, de mică burghezie virtuoasă și așezată, cu educație evanghelică susținută de preceptul biblic, cu probleme morale și religioase specifice vieții engleze. Dar viziunea critică și barierele între categoriile sociale sînt mult mai accentuate la Anne Brontë decît la înaintașii ei.

În al doilea roman al Charlottei, *Jean Eyre*, scris cu mai mult talent și mai mult meșteșug decît *Profesorul*, tendințele critice din romanul englez ajung la un nivel foarte înalt. Perspectiva rămîne aceeași ca și problematica și cadrul. Dar de data aceasta, variațiunile cu care surorile Brontë contribuie la tema generală a situației guvernantei în societatea engleză, capătă o putere ieșită din comun. De data aceasta detaliile autobiografice se amestecă intim cu ficțiunea, cu capacitatea de fabulație crescută a Charlottei și romanul intră dintr-o dată în seria capodoperelor literaturii universale. Eroina însăși capătă dimensiuni apăsate, caracter definit, încetînd de a fi doar un ochi deschis asupra cusururilor celoralți cum era în *Profesorul* sau în *Agnes Grey*. Jane Eyre nu strigă numai nemulțumirea, mînia ei față de disprețul și situația de inferioritate în care sînt ținuți cei lipsiți de mijloace, oricare ar fi valoarea lor umană reală. Dar afirmă o concepție de viață adevărată, cu sensuri bine determinate, concepție în care existența fizică, morală, intelectuală, spirituală se întregește cu un aspect pasional, pînă atunci absent din orizontul vieții reale a surorilor Brontë. Romanul este construit pe istoria vieții unei guvernante al cărei caracter se desenează bine, interesant, ca al unei eroine de excepție. *Jane Eyre* începe cu copilăria personajului principal, fiindcă este de fapt romanul unei formații. Fetița, răzvrătită și îndărătnică, ajunge prin intermediul unei rațiuni puternice să judece și să condamne cu pasiune pe cei din jurul ei care au urît-o și au oprimat-o. Exasperată de nedreptate, de umilințe și ipocrizie

în casa Reed, ca și în pensionul de la Lowood (citește Cowan Bridge), Jane devine o *raisonneuse*-ă care își exercită bine facultatea de observație și argumentele raționale, naturale. În ea mocnește „the mood of the revolted slave" (starea de spirit a unui sclav revoltat), aceea care o face pentru cei din jur un mic Guy Fawkes, adică în stare de a complota, de a se răzvrăti ca binecunoscutul erou englez, șef al conjurației prafului de pușcă. Încercînd mereu să facă deosebirea dintre bine și rău, Jane vede că ceilalți din jurul ei sînt subiectivi, indiferenți la orice nu privește propriul lor bine, gata să oprime pe cel dezarmat. Toate resentimentele epocii petrecute la Cowan Bridge se strîng și capătă o configurație estetică excelentă, cu motivări psihologice bune, cu gradații și contrabalansări, făcute cu grijă, cu integrări foarte convingătoare ale eroinei într-un mediu uman cu care se află în permanent divorț și într-un mediu natural în care se simte acasă.

Mediul uman e împărțit în cîteva zone la care Jane aderă sau refuză să adere. Există una față de care oroarea ei e permanentă, de la început pînă la sfîrșit, și căreia îi aparțin în primul rînd familia Reed, apoi familia pastorului Brocklehurst, și în cele din urmă respectabilii prieteni ai lui Rochester, familiile Ingram, Lynn și toate celelalte, constituind lumea respectabilității britanice, buna societate a Angliei.

Dar aci eleganța, frumusețea, bogăția sînt dublate numai de convenții, compromisuri, egoism și meschinărie. Atacul împotriva înaltei, onorabilei societăți engleze, împotriva sufocantelor convenții se exprimă într-o serie de scene de salon, excesive și caricaturale, desfășurate într-o opulență de-a dreptul orientală, de o unitate care a pierdut calitatea ei esențială : autenticitatea. De aceea frumoasa Blanche Ingram face uz de un arsenal răsuflat de surîsuri și gesturi grațioase împrumutate ad-hoc, de aceea mrs. Lynn și mrs. Ingram, gătite cu turbane enorme, ridică în același timp palmele spre cer sau și le frîng, după împrejurare, conform unui tipic învățat bine pe dinafară

şi care constituie codul comunicărilor într-o lume osificată. De aceea domnul Brocklehurst e prezentat într-o bună caricatură, ca un stîlp negru de lemn, cu o mască sculptată în vîrf, drept cap.

Cum au spus unii critici englezi, s-ar părea că Charlotte în vremea cînd scria *Jane Eyre* nu văzuse încă saloanele engleze şi nici vestimentaţia specifică. De aci cîteva excese de imaginaţie. Dar totul coincide cu adevărul în conturul general moral, adică din punct de vedere omenesc intuiţiile ei sînt exacte. Formidabila sete de autenticitate a Charlottei a trecut în eroina ei care tratează drept umbre ori caricaturi lumea în care e nevoită să trăiască.

Jane cunoaşte în adolescenţă şi o altă zonă umană, pe care o admiră şi spre care se simte atrasă, dar în care nu poate rămîne multă vreme. Helen Burns, colega de la Lowood (în care se întrupează unele trăsături ale surorii de timpuriu pierdute a copiilor Brontë), aduce o notă şi o viziune nouă, dificilă de urmat, aceea a gîndirii creştine, providenţiale, a unei spiritualităţi depăşind puterile obişnuite ale renunţării. Maria Temple face parte din aceeaşi zonă sau măcar o înţelege şi o încurajează. În procesul formaţiei Janei, această întîlnire înseamnă mult, înseamnă depăşirea ipocriziei şi formalismului puritan în religie, reprezentate de Brocklehurst. Chiar dacă n-o poate urma pe Helen, Jane suferă o oarecare schimbare, o luare de cunoştinţă a spiritualului, o trecere de la planul natural spre cel spiritual. Dar structural, deşi înţelege şi admiră, Jane este altfel. După moartea Helenei Burns şi căsătoria Mariei Temple, ea simte vechea-i fiinţă renăscînd, aspirînd spre libertate. Eroina tînjeşte după experienţă, după noutate. O anumită curiozitate, o anumită nelinişte o împinge mereu să dorească altceva. Şi asupra acestei stări de nelinişte, de dorinţi vagi, incerte, cade întîlnirea cu Edward Fairfax Rochester, bine cumpănită, în singurătate, sub secera lunii urcînd pe cer, într-o atmosferă de supranatural, dozată cu pricepere. Jane e mereu o forţă în aşteptare, o virtualitate gata să se

transforme în acțiune. El este ca un adevărat erou romantic, „dark, strong and stern" (oacheș, puternic și posomorît), după modele byroniene. Mai tîrziu portretul lui se completează prin adăugirea unor trăsături și fizice — „proud, sardonic, harsh" (mîndru, sardonic, aspru) și morale de erou damnat, chinuit de amintiri negre. Conflictul anterior, cu tatăl și fratele său, îl configurează o dată mai mult ca pe un erou de excepție, ca și viața de aventuri și vicii, de pasiune și violență pe care a dus-o. Pe un anumit nivel, experiențele relatate de ea sînt rodul unei imaginații destul de naive a unei fete care a cunoscut din cărți romanțioase aventura, de pildă, a unui englez bogat cu o dansatoare franceză care îl trădează ieftin. Dar lucrurile sînt spuse nu numai cu patos, ci și cu un aer de cunoaștere, de cunoaștere filosofică a sensurilor, așa încît naivitatea faptelor dispare în șuvoiul pasiunii, ca și convenția unor imagini mai mult închipuite decît trăite, care se leagă însă convingător între ele.

Apariția eroului puternic, capricios, ciudat, cu grosolănii voite uneori, se potrivește perfect așteptării ei, ca într-un joc de *puzzle*, cu îmbinări geometrice, nu fortuite, nu întîmplătoare. Jane capătă curiozități, impulsuri de cunoaștere pentru mai departe, în ea se naște interesul pentru o viață de pasiune. În această atmosferă saturată de forță pasională, ea începe să crească dinăuntru și cunoaște dragostea, marea, unica. Pasiunea crescîndă a celor doi, care aparțin categoriei sufletelor arzătoare („soul made of fire"), spre deosebire de lumea de mucava în care se mișcă, se desfășoară însă între un coșmar de foc și sînge, mereu presimțit, romantic, și acea lume de caricaturi inevitabile, desenate cu insistent contur realist de autoare. Divorțul de care vorbeam mai înainte dintre eroină și lume o face să adere total la cauza eroului damnat, deși nenumărate semne o înștiințează de nefericirea iminentă.

Fuga Janei de la Thornfield și romantica ei rătăcire adaugă pasiunii ei cunoscătoare note autobiografice ale Charlottei. Bucătăria cu bătrîna slujnică, cele două fete

ale răposatului pastor, nobile în sărăcia lor, cîinele, amintesc insistent Haworth-ul și casa presbiteriului.

Caracterul interesant al acestui moment este St. John Rivers, frumosul, glacialul pastor în care ambițiile au fost comprimate, refulate, spre căutarea sacrificiului. De fapt reprosul pe care i-l face Jane derivă din contrastul prea izbitor între el și Rochester. Alb unul, negru celălalt, pur, renunțător unul, plin de patimă celălalt, frumos ca un grec St. John, urît și desfigurat Rochester în urma accidentului sinistru care i-a distrus reședința. Dar pastorul tăgăduiește viața și bucuriile ei, tăgăduiește dragostea și dreptul la ea, și deși neipocrit și renunțător, nu se bucură de simpatia eroinei. Nu pentru sufletul de gheață, ci pentru cel de foc optează ea. Lîngă acesta își va petrece viața într-o comuniune desăvîrșită, de vis adolescentin.

Pasionata pledoarie pentru dragoste și libertate, pentru calitățile naturale ale ființei umane, ca și opoziția față de viața socială, de minciunile și barierele ei artificiale sînt exprimate de Charlotte Brontë într-o compoziție în care părțile, neegale, ca ieșite dintr-o meditație liberă, se leagă însă perfect, prin motivări susținute deopotrivă de analiza strictă a faptelor și psihologiilor, ca și de intuiții, de incursiuni în lumea subconștientului, de semne și simboluri.

Romantică și realistă, racordînd planul visului cu acela al lumii reale și sociale printr-un puternic simț al naturii în care operează cu o rară cunoștință ca într-un cadru din care culege explicații și prevestiri, Charlotte Brontë a dat în *Jane Eyre* un amestec emoționant de viață și vis, de lume englezească și aspirație personală spre fericire.

Cel de-al patrulea roman al familiei Brontë, *Wuthering Heights* (Vîntoase înălțimi), este cel dintîi care se rupe de tradiția istoriei unor vieți de guvernante și de relatarea la persoana întîi a narației. Discreția obișnuită a Emilyei, refuzul ei de a lăsa priviri străine să pătrundă în viața-i interioară, obișnuința travesti-ului dobîndită

din cronicile gondaliene, ca și din lirică, o fac să se sustragă descoperirii imediate, să evite confuziile posibile între autoare și eroine, să îndepărteze pe cît e cu putință planul acțiunii romanului de planul propriei existențe. Povestea iubirii de necrezut dintre Catherine Earnshaw Linton și Heathcliff este spusă de o martoră oculară, Ellen Dean, unui ascultător venit în împrejurări firești, civile, pe urmele eroilor, la Thrushcross Grange și Wuthering Heights. Introducerea unei povestitoare și a unui ascultător, amîndoi emoționați, separă, adîncește mai mult planul narației față de lumea reală, dîndu-i o obiectivitate parcă mai mare, foarte necesară universului aceluia de pasiuni extreme. În același timp, povestitoarea, slujitoare devotată a eroilor, este o prezență de cor antic, de bun simț și înțelepciune populară, în mijlocul unei lumi de trăiri neumane, abisale. Ea servește ca un filtru care umanizează, ca un explicator și intermediar credibil dinspre infernul de la Wuthering Heights înspre viața firească. Ceea ce a construit Emily Brontë cu o forță de Shakespeare sau Dostoievski este cu totul departe de blîndul vis de fericire romantică în care Charlotte s-a scăldat. Pasiune era și în *Jane Eyre ;* erou romantic și damnat se afla și acolo ; iubire care încalcă regulile vieții comune pentru a se realiza, de asemenea. În comparație cu adevărul sfîșietor, îngrozitor al lumii din romanul Emilyei, *Jane Eyre* rămîne o naivă, încîntătoare încercare de a închega o existență de cunoaștere, într-o eroină care evoluează spre împlinirea aspirației sale supreme.

În *Wuthering Heights* nu evoluează nimeni. Personagiile sînt de la început și neîntrerupt egale cu sine și în relațiile dintre ele. Nu există proces de cunoaștere, nici împlinire posibilă. Cei slabi și buni sînt neînsemnați și mor de durere și neînțeleși, ca Edgar și Isabella Linton. Cei puternici, ca Heathcliff și Catherine, sfîrșesc mistuiți de prea mare pasiune care covîrșește totuși limitatele forțe ale cărnii și spiritului individual. Iubirile și urile se transmit celei de-a doua generații, din care fac parte

Hareton, Kathe și Linton. Aceștia repetă tiparele părinților lor, dar sînt totuși departe de a avea aceeași putere a adevărului pasional. Heathcliff nu poate avea copie. El este unicul, singularul erou romantic, cu origine misterioasă, intrat în familie în împrejurări neplăcute pentru fiecare și înconjurat neîntrerupt de o atmosferă malefică, de rău augur. Implicația naturii satanice a eroului este mereu prezentă. „Fiend", „devilish nature", „imp of Satan" sînt cuvinte ce revin pe buzele celor ce vorbesc despre Heathcliff în mod curent. De altfel, pecetea întunericului său trece de pe fizionomie pe întregul interior al casei de la Wuthering Heights, scăldată numai în clarobscururi cobitoare. Portretele celor ce locuiesc acolo apar în slaba lumină nesigură a lumînării sau a focului din vatră. Cufundată în întuneric, respirînd ură, spaimă, oroare, casa și atmosfera ei contrastează cu natura landelor înconjurătoare, rece, pură, tăioasă, iar în plină iarnă, albă ca un ocean de spumă de talazuri. Toată viziunea lumii din *Wuthering Heights* este realizată în alb și negru (și cîte nuanțe de negru !), în contrastul fundamental de valori care să facă posibile, verosimile, vîrtejurile de patimi, scenele tari, limită, răbufnirile de pasiune, stările de quasi-nebunie, coșmarurile, aparițiile fantomatice, credința în duhuri. Tot peisajul și climatul trebuiau să fie teribile ca să poată încrusta în ele (suporta) o forță ca cea a lui Heathcliff, nepotrivită cu nici un model omenesc. Stăpînul infernal al acestei lumi nu are în inima lui decît două pasiuni (ceilalți au doar una singură, pînă la monomanie), una a urii și răzbunării pe cei care l-au umilit făcîndu-l să-și simtă inferioritatea (pe Hindley și Edgar Linton, ca și pe copiii lor), cealaltă a iubirii pentru Catherine. Dragostea și ura se amestecă într-un dozaj neomenesc în clipa în care, întorcîndu-se, Heathcliff o găsește pe Catherine măritată cu frumosul, placidul, bălaiul Edgar Linton. Și fantezia pasiunii, alimentată cu cîteva întîlniri între cei doi îndrăgostiți etern regăsiți, răvășește mințile Catherinei.

Zdruncinînd de moarte ființa ei, patima dezlănțuie în Heathcliff o furtună permanentă, un dezechilibru care de obicei nu poate dura decît o clipă. La el starea aceasta de exaltare va dura ani de zile după moartea Catherinei. Scena dintre Heathcliff și Catherine înaintea morții ei e de o violență neasemuită. Reproșurile pe care amîndoi și le aruncă sînt de neîndurat pentru oricine altcineva. De durere de a se vedea despărțită pentru totdeauna în două printr-o neînțeleasă ciudățenie a ființei sale, adică iubind fără ieșire pe Heathcliff ca pe sine însuși, dar ținînd omenește la Edgar, Catherine va muri dînd glas unei aspirații spre o condiție mai liberă, care s-o izbăvească de tragicul conflict fundamental în care se află. Cunoaștem din poemele Emilyei, din *No coward soul is mine* (N-am sufletul mișel), ca și din *There is no room for death* (Nu-i pentru moarte loc), ideea eternității vieții spiritului eliberat de închisoarea cărnii, ca idee compensatorie pentru suferința și nefericirea vieții de pe pămînt. Aici ideea e reluată, făcînd loc unei întregi ilustrări susținute de pasiunea fierbinte a lui Heathcliff care nu poate accepta stingerea definitivă a aceleia cu care se simțea pentru veșnicie legat. Deznădejdea anilor care au urmat morții Catherinei pînă la propria lui moarte stranie, sălbatică, rațional inexplicabilă, e hrănită pînă la convingere cu credințele în viziuni, în fantome. Această goană după ființa palpabilă de dincolo de moarte, a Catherinei (și pe care toate confesiunile creștine o resping), afirmă încă o dată, cu aceeași violență caracteristică, o dragoste dincolo de Dumnezeu și Satan, de orice contingență umană, o dragoste absolută, fără limite, la Heathcliff. La Catherine, absolutul fusese însă trădat de un sărman capriciu („poor fancy“ cum îl numește disprețuitor eroul) pentru Linton. Astfel, îngemănarea în pasiune a celor doi este recunoscută de ei și acceptată de ei ca un dat, ca un *fatum* de la care orice abatere e fatală. Și aci sufletele eroilor sînt gemene, ca și în *Jane Eyre*, alcătuite tot din substanță înflăcărată, din foc și fulger. Dar ce distanță de la întîlnirea dintre Rochester și Jane și cea dintre

Scanned with OKEN Scanner

Heathcliff și Cathe ! Flacăra acestor doi are în ea durere și damnație, pasiune, nebunie, ură, iubire absolută, dincolo de viață și moarte. Sînt în ea semnele indubitabile ale flacării de pucioasă care în simbolistica medievală arătau prezențele demonice, infernale. Prin puterea patimilor, prin neschimbarea stărilor, prin culorile fundamentale ale viziunii, *Wuthering Heights* e un infern uman, realizat cu geniu de Emily Brontë.

Învățînd de la sora ei ceva din tratarea viguroasă a subiectului (din această pricină unii critici au atribuit chiar Emilyei al doilea roman al Annei), cea mai tînără dintre cele trei a abandonat și ea obișnuita schemă a vieții de guvernantă, de institutoare. În *The Tenant of the Wildfell Hall* (Doamna de la Wildfell Hall), Anne Brontë închină puterile ei analizei iubirii pasionate a lui Gilbert Markham pentru Helen Graham, noua locatară a vechei, sumbrei reședințe elizabethane, Wildfell Hall. Gilbert scrie prietenului său Halford despre toate cîte se petrec în ținutul lor, despre întîmplările obișnuite ale unei banale vieți între familii de filistini cumsecade, onorabili, Wilson, Millword, cu fete de măritat și moravuri austere, convenționale. Scrisoarea lui începe de la 1827 și înregistrează sosirea tinerei femei, apoi relațiile ei cu mediul, cenzura exercitată asupra ei de respectabilele persoane din jur, care o spionează.

Helen Graham are o fire neobișnuită, excesivă, pasionată. Ea trăiește în vechea, pustia reședință alături de fiul ei Arthur și de o femeie de serviciu, se sustrage convențiilor societății care vrea s-o acapareze, s-o reducă la numitorul banalității, învăluită într-o oarecare taină. Îndrăgostindu-se de Helen, dar respins cu lacrimi adevărate și suferință, Gilbert are, după cîteva întîmplări ieșite din comun, posibilitatea de a cunoaște istoria vieții ei. Manuscrisul Helenei ne duce înapoi pînă în anul 1821, cu povestea tinereții înfloritoare, a căsătoriei nedorite și a nefericirii ei.

Critica engleză a subliniat în special latura moralizatoare a romanului Annei, considerînd decăderea prin

viciu a bărbatului ca un fel de lecție de morală dată de sora lui Branwell, dezgustată de spectacolul destrămării fizice și sufletești a fratelui ei. Personajul mrs. Huntingdon este însă cel mai izbutit sub raportul atît al reliefului estetic, cît și al punctului de vedere exprimat cu tărie împotriva prejudecăților conjugale. Încercarea sinceră, temerară a femeii de a pune capăt unei căsătorii care nu mai însemna decît o umilitoare convenție, se înscrie printre cele mai răzvrătite gesturi ale literaturii victoriene. Anne Brontë se ridică împotriva tuturor dogmelor victoriene și împotriva tuturor tradițiilor ; împotriva sfîntului Pavel ; împotriva declarației de supunere a femeilor în sacra stare conjugală. Cu o îndrăzneală uimitoare pentru proverbiala ei blîndețe și supunere, cea mai mică dintre Brontë dă dovadă de o îndrăzneață libertate de gîndire în ceea ce privește statutul social și juridic al femeii, răsturnînd resemnările victoriene printr-o revoltă modernă împotriva ideilor secolului său. Și ideile și stările eroilor sînt bine conduse și convingătoare, fiindcă au o concentrare și o palpitație care seamănă cu suflul neegal al vieții. Ritmurile rapide ale reacțiilor omenești se leagă bine cu pasiunile violente, cu cadrul vechi, ușor sinistru de la Wildfell Hall, cu o natură romantică, zugrăvită cu autentic sentiment.

Ultimele două romane ale Charlottei, *Shirely* și *Villette*, pornesc tot de la un ansamblu de date autobiografice transfigurate. *Shirley* construiește o lume englezească destul de cuprinzătoare, pe tipurile umane cunoscute bine de la Charlotte. Preoți, vicari, mici *squires* rurali, cu familiile lor, apoi schismatici (Dissenters) și metodiști, aparținenți ai unor secte religioase rupte de biserica anglicană, trec pe rînd prin carte. Dar deosebit de interesant este faptul introducerii universului muncitoresc în roman, în legătură cu mica manufactură condusă de Robert Moore. Indiferent de care este sfîrșitul grevei, de simpatia față de Robert Moore, este esențial pentru Charlotte sentimentul de participare la revolta muncitorilor.

Interesul autoarei pentru muncitorime, pentru problemele ei care începuseră să se pună acut în Anglia la vremea aceea se arătase încă din timpul şederii ei la şcoala Margaretei Wooler, cînd se pare că vizitase cîteva locuri de muncă şi înţelesese ceva din mizeria şi suferinţele celor mulţi. Se amestecă, în episodul grevei şi al luptei împotriva patronilor din roman, cunoaşterea cauzelor cu o cunoaştere adîncă a sufletelor simple din Yorkshire. Compasiunea şi solidaritatea umană ale fetelor Brontë au trecut în eroinele acestei cărţi, în Shirley Keldar şi Caroline Helstone, şi se simt în unele episoade ca de pildă în acela cu sărmanul William Farren. Ne închipuim că atitudinea eroinelor faţă de el arată destul de exact ceea ce era solicitudinea discretă a surorilor Brontë. De altfel, se pare că intenţia Charlottei a fost să dea în Shirley Keldar o aproximativă imagine a Emilei, a spiritului ei nesupus, activ, aspirînd spre o totală independenţă. Îndrăznelile părerilor şi acţiunilor întreprinse de Shirley, sinceritatea ei fără ascunziş, intoleranţa la prostie şi conformism (de pildă, faţă de grupul celor patru vicari în care intră şi Arthur Bell Nicholls sub trăsăturile reverendului Peter Augustus Malone, ridiculizat pentru „catastrofa vieţii şi conversaţiei lui") sînt uneori dublate de momente de mînie violentă, de ieşiri temperamentale, alteori de scene de dragoste faţă de animale. Uneori cîteva cuvinte, un gînd răzleţ, neobişnuit, îţi indică libertatea şi înălţimea ideilor Emilyei. Bunăoară, într-un dialog dintre Shirley şi Caroline intră o surprinzătoare undă de gîndire alegorică, mitologică, o undă de adevărat titanism. Shirley amestecă, aşa cum făcea probabil Emily, scriptura cu mitologia, cu un rar simţ al grandorii alegorice. Vezi, de pildă, cum îşi reprezintă pe Eva ca simbol, ca mamă a Naturii, cu atribute de fertilitate, frumuseţe, generozitate. Astfel, în galeria destul de plină a personajelor, se deosebesc în special cîţiva. Cum spuneam, grupul celor patru e uşor şi bine caricaturizat. O figură impozantă şi ridicolă, mrs. Yorke, care poartă o capelă uriaşă pe cap, e numai intoleranţă

și prejudecăți. Caroline e dulce, feminină și destul de ștearsă ca individualitate și în zborul aspirațiilor. Dragostea ei pentru Robert Moore e naivă și cuminte, cu destulă adîncime. Cu boala ei, a Carolinei, neașteptată și gravă, Charlotte și-a creat catharsisul necesar. Capitolul VII, intitulat *The valley of the shadow of death* (Valea din umbra morții), a fost scris, cum se știe, după morțile în cascadă ale celor dragi. Și se simte, după lungimea și dramatismul scenelor, că greu s-a putut hotărî îndoliata autoare să-și salveze de la moarte personajul. Scoțînd-o din ghearele morții pe Caroline, Charlotte îi găsește și o mamă, pe doamna Pryes, menajera Shirleyei, iar în cele din urmă o și căsătorește cu Robert Moore. La patul lui Robert, care fusese rănit de unul din muncitorii revoltați, se fac multe analize, unele cam exterioare, cam forțate. Pe rînd, se urmărește reacția fiecărui personaj, a Hortensiei, sora lui Robert, a lui Louis, fratele lui, venit de curînd ca preceptor al fiului domnului Sympson, unchiul Shirleyei etc. Firește, aci se va dezvălui și dragostea Carolinei. Cu destule lungimi, romanul este unificat prin personajul central, Shirley Keldar, încă una dintre femeile neobișnuite, în dezacord cu riguros convenționala lume victoriană. Aspirația spre împlinire a femeii se desfășoară aici pe un fond mai larg uman și social decît în *Jane Eyre*, dar acolo consistența visului dădea o mult mai mare forță și unitate cărții.

În *Villette* ne întoarcem în plin peisaj belgian. Revăzut cu ochii prin care foarte multe trecuseră, peisajul capătă mai multă varietate și o perspectivă de tratare mai reală, mai dreaptă, mai obiectivă decît *Profesorul*. Romanul e scris tot la persoana întîi și are drept eroină din nou o guvernantă, Lucy Snowe.

Dar Charlotte a învățat, prin exercițiu scriitoricesc și mai cu seamă prin experiența umană maturizatoare, arta analizei adevărate. Ea nu mai urmărește scheme, ci efectele reale ale emoțiilor, ale stărilor sufletești, asupra fizionomiei, asupra caracterului. Efortul, ostentația, convenția dispar din scrisul ei aproape în întregime. Char-

lotte a scăpat de un oarecare efect frazeologic, exterior şi începe să prindă bine sufletele, viaţa interioară a celorlalţi. Pe de altă parte izbuteşte să stîrnească atenţia şi curiozitatea nu numai pentru acţiunea exterioară care va urma, ci şi pentru desfăşurările psihologice şi caracterologice.

De la naşa ei, mrs. Bretton, Lucy trece la miss Marchmont, care însă moare curînd, după o furtună în care Lucy distinge chemarea morţii. Trimisă la Londra de un gînd misterios, ea se va îmbarca pentru a ajunge în Villette. Descrierile Londrei, ale nopţii pe mare, sînt vătuite, înconjurate de fine ceţuri, scoase ca dintr-o sensibilitate rafinată, fără colţuri, artificii sau retorică. Apoi apar cîteva caractere, miss Ginevra Fanshowe, elegantă, frumoasă, uşuratică ; dr. John, inteligent, priceput, cu o labilitate curioasă a caracterului. Doamna Beck, directoarea pensionului unde Lucy se angajează, este o nouă ipostază a doamnei Héger. Portretul ei fizic şi moral e făcut cu insistenţă, defectele caracterului sînt aceleaşi din Zoraide Reuter. Sistemele de conducere prin control şi spionaj necontenit sînt din nou incriminate. Se repetă o serie de lucruri din *Profesorul*, dar fără lungimi, fără reveniri obositoare şi mai ales fără violenţele subiective ale primei cărţi. Şi aici educaţia engleză şi protestantă, ca şi simţul ascuţit al demnităţii morale sînt exaltate, iar educaţia catolică învinuită de o întreagă serie de cusururi pe care le cunoaştem din *Profesorul*. Dar totul se adînceşte, se calmează şi se stratifică. Mr. Paul Emmanuel, profesorul de literatură, este cel de care se îndrăgosteşte Lucy şi cel care o va iubi. Este din nou mr. Héger, dar iubirea dintre cei doi capătă o întreagă atmosferă formată din nuanţe numeroase, din efecte fine de penumbră. De altfel sfîrşitul ambiguu, din care nu ştii dacă cei doi se vor regăsi şi vor găsi împreună fericirea, este altceva decît „happy-end"-urile de pînă acum care au cam stricat romanelor anterioare efectul dramatic.

Chiar posibilităţile de autoanaliză, proiectate în noua eroină, sînt mult lărgite. O mai mare sinceritate faţă de

sine i-a dat autoarei posibilitatea de a compune un personaj mult mai îngăduitor cu ceilalți, mai înțelegător cu lucrurile soartei și cu condiția umană în general. Chiar îndărătnicia rațională a Janei Eyre a dispărut, cuprinzînd o pasiune în care e loc și pentru alte dimensiuni ale sufletului omenesc.

Dar dramaticul strigăt al Charlottei se aude și aci de sub noua deghizare în Lucy Snowe. Ființa pe care s-a căznit s-o țină adormită se trezește din cînd în cînd, dînd drumul unui strigăt teribil de dorințe pe care nu le putea satisface : „...they woke the being I was always lulling and stirred up a craving cry I could not stifle".

Încă o dată și încă o dată, femeile acelea geniale, închise într-o sărăcăcioasă casă parohială dintr-un sat de lande din Yorkshire care n-au avut nici bucuria dragostei, nici a culturii (decît într-un sens foarte redus), nici a experienței umane, au dat glas puterii care zăcea în ele, nefolosită. Nutrite cu *Biblia* și cu Shakespeare, trăind în natura sălbatică a landelor, au simțit fundamentala măreție a ființei omenești. Condamnate la un perpetuu sentiment de insecuritate în lumea exterioară, față de care lumea morală, lumea dinăuntru trebuie să răspundă refăcînd dimensiunile unui echilibru interior, surorile Brontë ar fi putut realiza în ele acest echilibru (și la aceasta credința lor religioasă și educația le-ar fi putut oferi temelii solide), și ar fi ieșit din universul romantic. Dar universul lor pasional a fost mai puternic decît ceea ce li s-a dat dinafară și niciodată nu s-a putut așeza. Resemnarea creștină nu le-a fost de ajuns, mai cu seamă Emilyei. De aceea, un sentiment profund tragic al existenței respiră din toată creația lor în care pasiunea, reprezentarea specifică a absolutului pentru femeie, ține un loc covîrșitor. Și strigătul lor de răzvrătire, de pasiune, de dorință de împlinire răsună ca un strigăt al omului din toate timpurile, din toate locurile. La Emily numai, aspirația trece dincolo de moarte și viață, încercînd contopirea cu totul, cu absolutul. Ceea ce nu poate fi atins, este intuit și sugerat în străfulgerări. Și mo-

mentul morţii vine misterios atunci cînd crezi că ai început dialogul definitiv izbăvitor cu absolutul. Moartea lui Heathcliff este momentul cel mai înalt de filosofie şi simbol al aspiraţiei şi pasiunii surorilor Brontë. Pînă acolo, foarte sus, a mers traiectoria pasiunii şi imaginaţiei lor, pînă în vecinătăţile cele mai mari ale lumii intelectului şi spiritualităţii. Existenţa, drama lor, s-a cristalizat într-o operă de înălţimi considerabile în literatura engleză şi universală, într-un catharsis estetic în care *Wuthering Heights* este într-adevăr o culme bătută de vîntul înălţimilor.

Scanned with OKEN Scanner

RABINDRANATH TAGORE

Cînd cu pricepere în lucrurile culturii deschizi o carte scrisă de un poet mare, cînd privești piesele de artă figurativă ale unui artist cu faimă, cînd asculți opere muzicale din prețioasele creații ale lumii, simți nevoia să stabilești unele corelații pentru propria clarificare și pentru întregirea universului de valori. Cu stilul general al operei creatorului de care este vorba, cu stilul epocii, cu tradiția națională pe care acela o reprezintă.

Orice citești din poezia lui Rabindranath Tagore te confruntă de îndată cu universul gîndirii și sensibilității asiatice, cu tradițiile foarte vechi ale artei indiene plastice, muzicale, poetice. Lunga existență a poetului (născut în 1861 și sfîrșit în 1941) a fost o neîntreruptă activitate dusă pe variate, multiple tărîmuri și puse în întregime în slujba Indiei și a oamenilor de pretutindeni. Filosoful, pictorul, muzicianul, poetul, prozatorul, dramaturgul, pedagogul au dublat întotdeauna pe omul de acțiune, pe omul unei mari misiuni umanitare în Tagore. Înnoitor în permanență al direcțiilor culturii indiene, el își îngăduia să înfăptuiască în acest sens tocmai fiindcă se simțea legat, cu toată ființa sa, de tradițiile ei nobile, milenare.

Coborîtor dintr-o familie de brahmani intelectuali, dăruiți filosofiei și artelor, urmărind țeluri de luminată politică socială și culturală pentru popor, Tagore a fost un admirator și un închinător al acestor tradiții care

sporeau între oameni dragostea, adevărul și frumusețea. În schimb, a respins tot ceea ce se pietrificase din obiceiuri și credințe, tot ce încremenise în superstiții, privilegii ori sistem de castă. De aceea, brahman fiind și iubind India mai presus de orice, și-a păstrat totuși, sau, mai bine-zis, și-a cîștigat libertatea de gîndire și acțiune.

Și-a construit o filosofie pe ancestralele temelii ale metafizicii vedice, dar depărtîndu-se de țelul individual și sterp, din punct de vedere social, al eliberării ființei spirituale preconizat de Vede. Modificarea fundamentală constă în adoptarea unui punct de vedere de colaborare și frățietate umană universală, de subordonare a filosofiei la necesitățile și preocupările sociale.

Panteismul construit de Tagore, cu efecte grandioase în poezie, are singura viziune posibilă la un brahman pentru integrarea oricărui ins, oricît de neînsemnat, în marile semnificații de evoluție ale întregului univers.

Spargerea vechiului sistem filosofic care prezida la orînduirea socială întemeiată pe caste și înlocuirea lui cu unul de egalitate pentru toți oamenii, de preocupare pasionată pentru fiecare destin individual, nu se putea produce în India decît pe această cale, pornind dinăuntru și realizîndu-se în cîteva grandioase metafore.

De aceea poezia lui Tagore explică în cel mai înalt grad gîndirea lui. Și dintre cele aproape cincizeci de cicluri de poezii pe care le-a scris, *Gitanjali* (tălmăcită de obicei *Ofranda cîntecelor* ori *Ofranda lirică*), fixează în liniile cele mai clare contururile universului filosofic al creatorului, poetului și muzicianului. *Fruit-gathering (Culesul roadelor)* cuprinde cîntarea plenitudinii din anotimpul și ceasurile maturității (toamna, amurgul și serile), ale recoltei spiritului.

The Crescent Moon (Luna în creștere) e un ciclu închinat copilăriei cu inimă deschisă, pură și oglindindu-se în apele transparente ale basmului.

Mintea înaripată a poetului laudă lumea acelora veniți spre a trezi cu nevinovăția și încrederea lor, dragostea și mila celor mari. Lumea asta e incredibilă și

absurdă ; în ea vorbesc stelele şi se pleacă cerul pentru a-i încînta pe copii cu norii lui şi curcubeiele caraghioase, iar Raţiunea face zmeie din propriile ei legi. Puterea de transfigurare a copilăriei reface în ochii poetului prospeţimea şi naivitatea universului.

The Gardener (Grădinarul) e plin de poemele dragostei, de formele infinite ale vieţii şi bucuriei ei. Dar toate volumele ori ciclurile de poezii ale lui Tagore, oricare ar fi tema lor principală, sînt expresia unei gîndiri elevate, obişnuite să stăruie asupra ideilor şi a unei sensibilităţi delicate ca vibraţiile nevăzute ale lotusului ce se închide şi se deschide, descinsă din lunga tradiţie a unei lirici cu rădăcini foarte depărtate în timp.

Primele două cicluri, *Gitanjali* şi *Fruit-gathering*, descoperă însă mai adînc sursele gîndirii, felul specific al viziunii poetului filosof, problemele cele mai înalte pe care le atinge el în cadrul liricii indiene şi universale. În ele este vorba mai cu seamă despre viaţă şi moarte, fiinţă şi nefiinţă, unitatea lumii, timp şi succesiune a formelor, sens al creaţiei artistice, căutare a adevărului şi căii aferente. Deşi doritor să afle sensurile cele mai ascunse ale vieţii, poetul nu insistă asupra acelora care ar putea încetini elanul marilor încrederi şi acţiuni, încercînd să le dea oricum o semnificaţie pozitivă. Aşa de pildă, moartea dezbrăcată de spaime în poezia lui Tagore nu face decît să lumineze mai puternic viaţa (*G.*, 92) sau e depăşită prin dragoste supremă. Ideea revine adesea şi e ilustrată prin povestea despre femeia care, după obiceiul vechi indian, respins violent de Tagore, dorea să se arunce în rugul aprins pentru bărbatul ei mort. La sfatul poetului Tulsidas, care e un ştiutor al lucrurilor mari, femeia îl regăseşte în amintirea şi în inima ei. De altfel, dragostea e una din marile forţe ale lumii, poate, cea mai mare. Tagore o exaltă ca pe un principiu, dragostea radiantă a inimii, creatoare, plină de pace. Şi dragostea aceasta pentru lume, pentru viaţă şi făpturi îl face pe poet să se ridice deasupra ideii şi simbolului indian al roţii învîrtite la

nesfîrșit, a nașterilor și a morților. Readusă uneori în poezia lui în imaginea înălțimii și căderii valurilor, ideea e depășită de înălțarea mai sus a inimii poetului (*Fr. g.*, LXXI).

Din aceeași pricină a viziunii asupra lumii în integritatea sensurilor ei și în desfășurarea spre perfecțiune a formelor, poetul nu se întristează nici de cele ce se pierd. Mica fabulă despre zeii care au fost loviți de deznădejde la pierderea unei stele crezută de ei cea mai frumoasă are o semnificație neobișnuită în gîndirea europeană. Morala ei e caracteristică pentru gîndirea lui Tagore : „Dar din deplina liniște a nopții, / stele surîd și murmură-ntre ele : / Zadarnică li-i bîjbîierea ! / Desăvîrșire ne-ntreruptă este firea“ (*G.*, 78).

De asemenea, și meditația asupra timpului îmbracă fețe noi la Tagore, în cadrul vast cosmic al filosofiei indiene. Nu mai întîlnim nici scepticismul liricii egiptene, nici finele triști ale lui Horațiu ori ale lui Omar Khayyam, nici ostilitatea shakespeariană față de timp.

Poetul indian privește fără regret scurgerea secolelor, în perspectiva unei evoluții infinite, care, necontenit, perfecționează formele : „Fără sfîrșit este timpul în mîinile tale, stăpîne. / Nimeni nu poate număra clipele tale. / Zile și nopți trec și vîrstele înfloresc și se ofilesc ca florile. / Tu singur știi să aștepți. / Veacurile tale se urmează unul pe celălalt, / desăvîrșind o măruntă floare sălbatică“ (*G.*, 82).

Sentimentul acesta copleșitor, neîntrerupt al perfecțiunii și frumuseții universale derivă din ideea foarte înaltă a unității de substanță, de materie, în fond, a lumii. „Același fluviu care aleargă prin vinele mele / ziua și noaptea aleargă prin lume și dănțuie în ritmul bătăilor inimii. / Este aceeași viață năpustindu-și bucuria / prin pulberea țărînii în puzderia firelor de iarbă...“ (*G.*, 69).

E limpede că ne aflăm în fața unei concepții de viață optimistă, activă, palpitînd de bucuria de a trăi. Și nu e vorba numai de comunicarea entuziastă dintre individ și

lume ilustrată de numeroase propoziţii poetice, ca aceea, printre altele, din *Fruit-gathering* (83) : „Simt cum toate stelele strălucesc în mine. / Lumea năvăleşte în viaţa mea ca un şuvoi. / Florile se deschid în trupul meu. / Toată tinereţea uscatului şi apei fumegă ca tămîia în inima mea, / Şi sufletul tuturor lucrurilor cîntă pe gîndurile mele ca pe un flaut."

Aci apare un fel de consubstanţiere a bucuriei universale în alcătuirea oricărui corp din lume : „Ea, bucuria aleargă din patru zări din lume / Să-mi zămislească trupul" (*F. g.*, 72).

În acest univers în care toţi comunică şi se unesc, pînă şi divinitatea ia chipul unui frate, al unui prieten, ori, mai ales, al unui maestru. Ca pentru mintea prin excelenţă figurativă a titanilor Renaşterii europene, şi pentru Tagore divinitatea sau cauza primă a lucrurilor e un artist care perfecţionează fără întrerupere o operă sublimă.

Metafora aceasta este una din permanenţele poeziei indianului. Universul e înţeles ca o capodoperă mai presus de orice muzicală. Şi în Europa Renaşterea găsea din cînd în cînd la poeţi ideea unei lumi arhitectural ori muzical armonice. Dar la Tagore vibraţiile, undele muzicale alcătuiesc însăşi realitatea superbă, vie a universului. Aşa cum spunea într-un studiu din volumul *Sadhana,* poetul considera muzica drept cea mai pură formă de artă, cea mai directă expresie a frumuseţii. El simţea cum manifestarea infinitului în formele finite ale lucrurilor şi fiinţelor e muzică în sine, tăcută şi vizibilă.

De aceea, adevăraţii poeţi, zicea Tagore, caută să exprime universul în termeni muzicali *(The Realisation of Beauty).*

Jocul de consonanţe, disonanţe se desfăşoară pretutindeni, în natura mare, în natura minusculă şi în om, care tinde să se reintegreze prin perfecţiunea morală în universala armonie, „O, tu, Magistrule-Poet" *(G.*, 7), se

adresează el aceluia pe care-l consideră prietenul și maestrul său.

„Lumina muzicii sferelor tale strălumineză lumea de azururi ! / Viul răsuflu-al muzicii tale / din cer în ceruri rotește pururi !“ (*G.*, 3), strigă poetul aceluia pe care-l vede folosind numeroase instrumente în opera lui creatoare. Îl aude venind cu harpa în mîini sau mînuind flautul de trestie. Ființa omenească este ea însăși un instrument prin care marele muzicant „a suflat melodiile sale veșnic noi“ (*G.*, 1). Chiar suferința înseamnă acordarea dureroasă a strunelor sufletului, în același sistem de metafore (*F. g.*, 49), care izvorăște din necesitatea interioară a temei din *Gitanjali*.

În acest dialog cu spiritul infinit al vieții care permează întreaga lume, făuritorul de cîntece vorbește despre artă și divinitate, pe care, în enorma bucurie ce-l cuprinde, le suprapune și le confundă. Și tot volumul constă din imnuri în cinstea și adorația maestrului cîntecelor. Bucuria creației la acest poet, la Tagore, este atît de mare, încît el se simte „drunk with the joy of singing“ (beat de bucuria cîntecului). Cu totul în spiritul tradiției brahmane, arta e înțeleasă ca o activitate supremă care leagă pe om cu izvorul prim al vieții, integrîndu-l în bucuria universală.

În *Upanișade*, citate de poet în articolul mai înainte pomenit, se spune că toate lucrurile sînt create și susținute de o bucurie infinită. Așa încît creația artistică e prima treaptă a bucuriei de a trăi, însă în ordinea insistenței poetului asupra ei, nu în ordinea importanței în sine.

În lumea lui Tagore, în universul său poetic, important este deopotrivă totul : drumul, nourul, floarea, cîntecul, dragostea, copiii, un luntraș într-o barcă singuratică, mulsul unei vaci, o dimineață însorită, ori un amurg trist. Sensul tuturor lucrurilor este însă fierbinte uman. Datoria supremă a vieții constă, pentru Tagore, în participarea plină de afecțiune și integrarea pasionată în truda și suferința oamenilor. Întîlnirile adevărate între

oameni sînt cele făcute în durere, părăsire şi nevoie, nu numai în atracţia frumuseţii şi tinereţii (*F. g.*, 37).

Religia adevărată e lîngă oamenii cei mulţi care suferă nu în trufaşele temple aurite înălţate de regi cu ceea ce s-ar fi cuvenit acelora (*F. g.*, 34).

Brahmanul vrea să transforme religia într-o forţă activă, pusă în slujba oamenilor, spărgătoare a lanţurilor care-i ţin pe oameni legaţi de convenţie şi artificiu, de neadevăr. Religia vie a lui Tagore reţine mai ales spargerea cătuşelor, misiunea dragostei şi a acţiunii pentru binele omului. În acest sens sînt deosebit de expresive două fragmente de imn — rugăciune din *Gitanjali*, în care poetul înalţă strigătul dramatic al jindului după desăvîrşirea sa şi a patriei sale.

Pentru sine cere puterea de a înfrînge tot ce e negativ, tot ceea ce îl opreşte de la umanitate (*G.*, 36), de a înfrînge sărăcia inimii, de a-şi dărui iubirea pentru oameni, spre slujirea lor rodnică, de a nu se lepăda de cel sărman, de a nu-şi pleca genunchii în faţa puterii celor trufaşi, de a se ridica deasupra meschinăriei zilnice. Iar pentru India cere izbăvirea de frică, demnitatea, libertatea cunoştinţei, cuvîntul care izvorăşte din străfundul adevărului, izvorul limpede al raţiunii care nu s-a pierdut în deşertul obiceiurilor moarte (*G.*, 35). Prin toate acestea filosoful-poet se ridică mai presus de doctrina indiană a eliberării, de ideile brahmanismului şi chiar ale budismului. La el erezia filosofică principală faţă de îndelunga tradiţie a gîndirii strămoşilor săi stă în disocierea dintre eliberarea spiritului şi renunţare. „Deliverance ist not for me în renunciation", sună primul vers din poemul 73 din *Gitanjali*. „Eliberarea nu înseamnă pentru mine renunţare. Eu simt îmbrăţişarea libertăţii în mii de legături de bucurie", se împotriveşte poetul învăţăturii străvechi a textelor vedice.

Faţă de povaţa clasică dată de Krishna regelui Arjuna în cartea a VI-a a *Mahabharatei* de a-şi retrage simţurile şi dorinţele, după modelul broaştei ţestoase, la atingerea lumii exterioare, strigătul lui Tagore („Nu,

niciodată nu voi închide uşa simţurilor mele") afirmă o întoarcere definitivă către lume şi bucuriile ei de tip european, franciscan. Se întîlnesc mereu în *Gitanjali*, ori în *Culesul roadelor*, versuri şi imagini, amintind accente din *Cantico del Sole*, ori atitudini din *Fioretti*, prin spiritualizarea bucuriilor simţurilor, primite fără concupiscenţă.

Ca şi poetul din Assisi, Tagore se adresează elementelor cu dragoste frăţească : „O, focule, frate al meu", spune indianul cum spunea italianul Francisc soarelui, focului sau apei. În mare, în aer, în lumină ca şi în întuneric (ca Novalis, vrea să fie poet al nopţii — *F.G.*, 20 şi 21), poetul vede forme, aude sunete şi simte mirosme care-l încîntă. Fiecare vietate îl înduioşează, iar prezenţa umană îl obligă la mărturisirea în nenumărate chipuri a solidarităţii.

Pe marele teatru al lumii pe care se succed infinitele forme *(G.*, 96), în delicatul univers de flori, ape şi nouri, de flaute, de trestii fragile, omul este esenţial, în individualitate şi totalitate.

Munca lui e sacră. Tagore vede divinitatea acolo unde plugarul ară pămîntul cel tare şi pietruitorul de drumuri sparge piatra, în bătaia soarelui şi a ploii, cu veştmintele acoperite de pulbere. Cel mai umil dintre oameni e cel mai generos ; fata de cerşetor e singura în stare să ajute pe cei loviţi de foamete, cînd bogaţii refuză să o facă. De altfel noblețea, Tagore o găseşte întotdeauna la cei lipsiţi de avuţie, fiindcă bogăţiile înăspresc inima şi alungă compasiunea *(F., g.*, 31), lucrînd împotriva legilor firii, de egalitate şi simplitate *(G.*, 30 şi 31).

Şi adevărul însoţeşte tot pe cei mărunţi şi umili, nu pe bogaţii cu inima împietrită, ca în fabula despre fiul unei sărmane femei fără soţ şi care spune tot adevărul despre sine, cîştigînd astfel dragostea şi încrederea marelui învăţător Gautama. Dacă e cu inima deschisă spre truda şi suferinţa oamenilor pe care vrea să-i ajute

și să-i înalțe, Tagore știe și bucuriile lor, ca un mare suflet care a trăit tot ce este omenesc.

Dragostea este una din împlinirile vieții și nenumărate sînt clipele în care o ipostaziază poetul. În spiritul tradiției indice, Tagore și-a dăruit iubirea unei singure femei, soției sale, care a murit foarte tînără. Puterea dragostei acesteia a însuflețit însă toată opera lui lirică din timpul vieții, ca și după moartea iubitei. Prezența ca și amintirea ei au fost la fel de inspiratoare pentru poet.

Că poezia de dragoste e rod al experienței personale se vede mai cu seamă din puterea trăirii, ca și din realizarea atmosferei idilice a satului indian. Trăirea personală nu afectează în nici un fel însă poezia închinată sentimentului iubirii, generalizarea producîndu-se cu o intensitate considerabilă. *Grădinarul* cuprinde jocul pasionat al dragostei de la pînda în dosul copacilor, la cerșirea din ochi a florii, ori a unei priviri încărcate de dulceață, la atingerea rochiei, la extazul solemn al iubirii. Neliniștea, veghile grele ale dragostei, îndoielile se prezintă toate în inima și pe buzele îndrăgostitului. Și toate dulcile întrebări ale iubirii se încarcă la indian cu răspunsurile lor filosofice, în sensul vechii doctrine care vede în dragoste eterna căutare a celor doi prin timp și spațiu. Dar nici filosofia nu afectează concreteța momentului trăit în plinătatea dragostei și nici făptura iubitei, atît de plastic sugerată pînă și de coloritul viu al hainelor ei în care se îmbină culoarea gîtului de păun și verdele ierbii proaspete (*Grădinarul*, 8).

Încrederea fără margini în eternitatea iubirii, forța care unește și creează, lauda purității ei fără seamăn însoțesc în poezia lui Tagore elogiul femeii, văzute ca o mare taină, întrupînd ceva din misterul creației. Lauda aceasta a veșnic proaspetei ei frumuseți și tinereți în natură, a dansului ei în pîraiele clocotitoare, a cîntării ei în lumina dimineții seamănă mult cu goetheeana idee a eternului feminin.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, toată lumea se scaldă în poezie în viziunea lui Tagore, în care o gîndire atît de înaltă, de adevărată, s-a întîlnit cu o sensibilitate şi o putere de expresie a unui mare artist. Valoarea ei e şi mai însemnată, deoarece poetul a făurit o operă de artă însufleţită de o intenţie funcţională certă, departe de orice gratuitate.

Tagore se adresează oamenilor din dorinţa de a-i ajuta să-şi formeze caracterul (vezi poezia care aduce aşa de mult cu *If* a lui Kipling), de a-i stîrni spre înţelegerea adevărului şi de a-i duce într-acolo prin gustarea formelor frumuseţii pe care el ştie să le modeleze cu priceperea geniului. Pictorul care nu putea face o ştersătură pe manuscris fără a-i da o formă expresivă, muzicianul îndemînatec au colaborat la facerea unei poezii care e şi plastică şi muzicală, dar în primul rînd poezie. Opera lirică a lui Tagore ţine cu rădăcini adînci de tradiţie. În ea se recunosc accentele imnurilor din Rig-Veda, ca şi fineţea imaginilor lui Calidasa.

Dar Tagore e şi un poet modern care intră prin configuraţia concepţiei şi a expresiei sale în universul simboliştilor. De aceea l-a preţuit atît de mult simbolistul englez W.B. Yeats care a şi însoţit cu cuvintele sale unele cicluri de versuri ale poetului indian.

Concepţia despre un univers, alcătuit din vibraţii muzicale, în care toate lucrurile îşi răspund, prin care circulă o unică, uriaşă bucurie, se înrudeşte îndeaproape cu teoria simbolistă a corespondenţelor. Insistenţa asupra muzicalităţii este o a doua trăsătură care leagă temeinic poezia lui Tagore de cea a simboliştilor. El este unul din cei care aud suspinul vîntului şi murmurul petalelor, a căror atenţie este necontenit îndreptată, cu nesfîrşită dragoste şi mereu reînnoită uimire, spre fîntînile nesecate ale vieţii. Aşa se explică puterea sinesteziei într-un fragment ca acesta : „Ascultă, inima mea, / în flautul său e muzica miresmelor florilor sălbatice, / a frunzelor lucioase şi a apelor limpezi, / a umbrelor care răsună de aripile albinelor. /

Flautul fură surîsul de pe buzele prietenului meu / și-l răspîndește asupra vieții mele" (F. g., 66).

Avîntata lui dicție poetică, elanul îndreptat spre înaltele zone ale simțirii, murmurul inefabil al versurilor care te duce sigur în lumea artei îl așază pe Rabindranath Tagore între marii poeți ai lumii, între Schelley și Keats, între Novalis și Rilke, de care versurile lui îți amintesc la fiecare pas. Tagore e într-adevăr India și Asia, dar e în aceeași măsură și Europa și întreaga lume, fiindcă s-a adresat cu dragoste și înțelegere însăși umanității.

●

Am văzut odată un film despre Tagore. Era un film lung și plin, în care se amestecau cele mai eterogene elemente într-un fel caracteristic pentru arta indiană. Fotografii, frînturi de imagini filmate din viața poetului, peisaje, fragmente jucate (mai cu seamă din cele aparținînd copilăriei) întregeau o existență și o concepție, urmăreau calea unui spirit în neîncetata, neobosita lui devenire. Începutul și sfîrșitul filmului erau aceleași : reprezentau ceremonia incinerării cu o stăruință îndelungată asupra rugului aprins în noapte și stins în plenitudinea de aurora a răsăritului. Lumina mică s-a topit în lumina mare, ceea ce era trecător și neînsemnat a constituit un mărunt component al unei străluciri eterne, fără seamăn, individualul s-a integrat în general.

Pentru Tagore și pentru India, imaginea exprima un simbol, o sinteză a unei filosofii, o împlinire a unei aspirații pe care sfîrșitul n-o retează, ci o desăvîrșește. Kali, zeița înfricoșată a distrugerii, dansează în jurul rugurilor în semn de bucurie, făcînd să vibreze ritmurile cosmice. Viață și moarte, ființă și neființă se întîlnesc, se pătrund în procesul etern care e evoluția și în nesfîrșita, nedespărțita unitate a substanței din cosmos.

Rabindranath Tagore a gîndit ca vechea Indie, a rostit în copilărie zilnic din textele sacrelor *Upanișade*

Scanned with OKEN Scanner

care-l învățau că viața e fără sfîrșit, a ales din *Rig-Veda*, ca rugăciune zilnică, „Gayatri", versul cu ajutorul căruia încerca să înțeleagă unitatea de substanță a lumii, cu sufletul omului deșteptat la conștiință[1]. A învățat să iubească lumea, natura, să prețuiască floarea, pasărea, cîntul, lumina, ca toți bărbații înțelepți ai vechii sale familii brahmane, unde tradiția spirituală și cea artistică se perpetuase din generație în generație.

Tătăl său îl trimisese, destul de tînăr, ca o completare a studiilor, să îngrijească o moșie părintească de pe malul Gangelui. Aci, presupune Elena Văcărăscu, într-o conferință ținută în 1926 la Paris, poetul a scris cea mai mare parte a poemelor din volumul *Culesul roadelor*, al doilea mare fruct al experienței lui poetice, după *Ofrandă lirică (Gitanjali)* și din care a alungat, pare-se, aproape cu totul preocuparea pentru modernismul dominant atunci în preocuparea poeților europeni.

Contactul cu Europa, prin studiile întreprinse în Anglia, prin lectura trează așa cum e tot sufletul lui, din poeți de seamă ai bătrînului continent stăpînit de milenii de cultură rațională, a dat lui Tagore prilejul înțelegerii altui mod de gîndire, a altui mod de existență. Ființa eminamente activă a europeanului, gîndirea lui plină de vivacitate, rapidele lui posibilități de asociere necesare civilizației moderne atît de solicitante, accentuata preocupare socială generată de resorturile unei evoluții mai grabnice mult decît aceea a Indiei, n-au rămas fără să influențeze sensibilitatea rară, umanitatea fără prejudecăți a lui Tagore. Și de unde tinerețea poetului a însemnat contemplație, dragoste, poezie, maturitatea lui a făcut loc, pe lîngă acestea pentru totdeauna cîștigate, unui nou sens activ al vieții, unei adevărate misiuni sociale și umanitare pentru care a reinterpretat înțelepciunea tradițiilor vedice și budiste.

---

[1] *Sadhana*, Legătura insului cu universul, trad. de Nichifor Crainic, p. 19.

În ochii cuprinzători și limpezi ai poetului, spectacolul suferinței, al pasiunilor dezlănțuite, al opresiunii, nedreptăților și fanatismului erau jignitoare pentru principiul fundamental al unității și perfecțiunii lumii în care credea neabătut. Paginile de proză ale lui Tagore din care s-au tălmăcit și în românește *Ghirlanda dragostei* și *Pietrele flămînde* consemnează suferință și moarte în întuneric, sacrificii inutile și necruțătoare călcări peste inimi. Pentru repararea erorilor, pentru trezirea conștiințelor, pentru remedierea stărilor negative, poetul a devenit reformator social, susținînd tendințele politice ale Indiei moderne, exprimate de Gandhi, și reprezentînd vechea sa țară în chipul cel mai nobil cu putință. Filosofic întemeiate, viziunea poetică și cea socială a lui Tagore se susțin și se înrudesc prin setea de unitate și absolut, de perfecțiune. Necesitatea frumuseții, ca și a adevărului, e condiția însăși a vieții cu corolare morale obligatorii. Lumea toată poartă în tainițele ei, nu de toți cercetate, vîrtejul bucuriei de a fi. Prezent în ritmurile cosmice ca și în sufletul omenesc, acesta e permanent și trece prin toate : trebuie doar să-l simți și să dorești să te prinzi în el. Doar limitarea noastră neînțelegătoare ridică granițe ale arbitrarului și întunericului, fiindcă altfel suflet și lume sînt una. Iar bucuria creatoare din univers se răsfrînge în om, îndemnîndu-l irezistibil la acțiune. Descoperirea acestei bucurii este unul din motivele conducătoare ale liricii lui Tagore, ca și ale caldei lui umanități. Bucuria e lumină și e iubire, e conștiința unității cu oamenii, natura și divinitatea :

„Zidul se crapă în două, lumina, ca rîsul divin, pătrunde cu putere.

Biruință, o Lumină !

Inima nopții e străpunsă !

Cu sabia-ți scăpărătoare tăiatu-s-au în două mreaja îndoielii și bicisnica dorință !

Biruință !

Vino, Neîndurato !

Vino tu ceea ce eşti cumplită în strălucire.

O Lumină, toba ta bate în marşul de foc şi torţa roşie e ţinută sus ; moartea moare într-un ţîşnet de slavă."

Cînd această „înviere a luminii" s-a produs în suflet, făcînd posibilă bucuria, atotînţelegătoare, cea care reuneşte pe individ cu întregul, abia atunci omul capătă sensul misiunii sale, simţindu-se una cu lumea :

„Acelaşi şuvoi al vieţii care aleargă prin vinele mele zi şi noapte, aleargă prin lume şi dansează în ritmice măsuri.

Este aceeaşi viaţă care zvîcneşte cu bucurie prin praful pămîntului spre nenumărate fire de iarbă şi se frînge în tumultoase valuri de frunze şi flori.

Este aceeaşi viaţă legănată în leagănul-ocean al naşterii şi morţii, în flux şi reflux.

Îmi simt proslăvite mădularele de atingerea acestei lumi, a vieţii. Şi mîndria mea de străvechiul puls al vieţii dansează în clipa de faţă în sîngele meu."

„Înfricoşata bucurie" prezintă expresia afectivă a unei necontenite aspiraţii spre o formă superioară de viaţă, de conştiinţă la care intelectualul şi artistul sînt lăuntric constrînşi. Lumea, adică natura, nu e străină şi cu atît mai puţin duşmană omului, şi victoria asupra ei (aşa cum e văzută de Occident) trebuie să îmbrace pentru India şi Tagore aspectul unei unităţi pline de bucurie. Gîndul profund creator al evoluţiei este de găsit aici, în ideea legăturii armonice universale. Cît era de trează voinţa lui Tagore, o arată cîteva rînduri din *Înţelegerea frumuseţii,* capitol din Sadhana mai sus citată ! Poetul a auzit în tăcerea nopţii vocea cîntăreţului de veşnice melodii.

„Cînd m-am culcat, zice el, am închis ochii asupra unui ultim gînd şi anume că dansul vieţii va continua în arena acum tăcută a trupului adormit chiar cînd voi fi cufundat în somnie, ţinînd pasul cu stelele. Inima va bate, sîngele va pulsa prin vine şi milioanele de atomi vii ai trupului meu vor vibra la unison cu nota scoasă de harpă la atingerea maestrului".

Scanned with OKEN Scanner

În ideea aceasta rămîne poetul şi gînditorul veşnic treaz, conştient în fiece clipă de unitatea sa de structură cu întreaga lume, de misiunea, de datoria fiecărei căi individuale în complexul uriaş al creaţiei.

Sentimentul acesta de solidaritate grandioasă şi simplă în acelaşi timp cu lumea întreagă aparţine mai mult Indiei, dar nu lipseşte nici Europei. Mai abstract în filosofia platonică, mai accesibil într-o gîndire creştină trecută printr-o sensibilitate poetică aşa cum a fost aceea a lui Francisc din Assisi, dramatic în vremea Renaşterii, el a renăscut în romantici şi mai cu seamă în Shelley şi Keats, cunoscuţi şi iubiţi de Tagore. Şi două imagini naive, în sensul schillerian, ni se par a vorbi despre dezvoltarea paralelă a unei atitudini probînd înrudirile de spirit dintre Europa şi India.

Giotto, într-o frescă din biserica purtînd numele sfîntului din Assisi, l-a înfăţişat pe acesta, după legendă, predicînd păsărilor pădurii, strînse blînde şi supuse în faţa sa.

Iar poetul W. B. Yeats, într-o prefaţă la *Gitanjali*, *Fruit-gathering*, consemnează o tradiţie indiană în legătură cu fratele lui Rabindranath, Dwijendranath, filosof de seamă : „Veveriţele coboară din crengi şi i se suie pe genunchi, iar păsările se opresc din zbor pe mîinile lui".

Metaforic vorbind, se subliniază în cele două cazuri valori analoage în perfecţionarea comportamentului şi în lărgirea unghiului de deschidere spre tot ce e viaţă şi frumuseţe. E adevărat însă că înţelepciunea e mai des şi mai viabil integrată frumuseţii în concepţia asiatică decît în cea europeană, iar frumuseţea devine parte alcătuitoare a comportamentului. Şi totul într-un fel foarte simplu, deşi hieratic. Aşa cum e şi poezia lui Tagore, cu linii pure, stilizate, învăluite într-o atmosferă solemnă.

În poezia secolului XX, indianul se numără printre cei mai mari creatori, venind din străfundurile istoriei, cu mişcări de dans şi ofrandă sacerdotală, vorbind o limbă de metafore şi simboluri familiare universului spiritual al Indiei, dar adresîndu-se oricărui destin uman

Scanned with OKEN Scanner

spre a-i lumina calea, într-un necontenit dialog cu spiritul infinit al vieţii. Arta, poezia şi muzica, mai ales, înseamnă pentru Tagore brahmanul, celebrare de rituri divine, sacre clipe de întrevedere a absolutului, în care fiinţa omenească tînjeşte a se scălda pentru întărirea spirituală. De aceea, poezia sa e mai mult a tăcerilor în care sufletul aşteaptă şi ascultă, a nopţilor de veghe în care nădejdea de a auzi paşii maestrului e vie. Zilele şi nopţile trec ca florile, frumoase şi efemere, se înşiră anotimpurile, fiecare cu simbolul său şi poetul aşteaptă. Ritmul versului lui Tagore e lăuntric şi lent, iar sunetul murmurat pentru a sluji meditaţiei asupra sensurilor ultime ale existenţei. Sinestezia intră, ca o valoare cîştigată, din rafinamentul de simţire al poetului indian, în lumea expresiei sale. Vechiul sincretism al artelor şi gîndirii simbolice caracteristice vechii Indii se reconstituie în poezia lui Tagore tocmai în clipa în care Europa căuta în simbolism înnoirea arsenalului poetic de pînă atunci. Aşa se explică şi răspîndirea mondială a operei lui, destul de neobişnuită, şi admiraţia pe care i-au purtat-o mulţi simbolişti printre care l-am numit mai sus pe Yeats. Dar ceea ce a făcut el nu se reduce numai la refacerea expresiei poetice printr-un sentiment adevărat, reîmprospătat, al naturii care izbuteşte să reînfăţişeze lumea ca în prima zi a creaţiei, datorită pătrunderii prin meditaţie şi contemplaţie în esenţa însăşi a obiectelor. Corespondenţele sînt pretutindeni, duhul frumuseţii pune pecetea harului său pe tot ce ne înfăţişează Tagore, unificînd totalitatea vibraţiilor muzicale de pretutindeni într-o inefabilă muzică. Şi, mai presus de orice, în această poezie de visare transparentă, de perfecţiune incredibilă a expresiei, nu încetează a fi prezent omul, acela pentru a cărui bucurie se realizează epifania adevărului şi a frumuseţii în natură şi în spirit. Vorbind despre sine, poetul vorbeşte despre toţi oamenii cu acea capacitate a transpoziţiei particulară celor mai mari creatori, cîţiva, ai lumii întregi, făcînd să conveargă valorile etice universal vala-

bile şi expresia modernă cea mai autentică. Întors spre oameni cu infinită dragoste şi dorinţă de a-i scoate din nefericire şi mizerie, spiritul lui Tagore se scaldă în umanitate ca într-una din încununările bucuriei universale. De aceea poezia lui atinge o bucurie aeriană, profund tonifiantă, descoperind în noi sensul acţiunii în slujba omului, făcîndu-ne părtaşi la ea. Cu acest poet al lucrurilor veşnice, India a dat secolului XX o infuzie de gîndire şi poezie, înnoitoare, regeneratoare.

Scanned with OKEN Scanner

HOMERUL GRECIEI CONTEMPORANE

Puține nume au fost atît de discutate și disputate între scriitorii secolului nostru ca acela al lui Nikos Kazantzakis, supranumit de admiratorii săi „Homerul Greciei contemporane". Valoarea personalității sale impresionante, puternice, nu a pus-o nimeni niciodată la îndoială, dar ideile lui, numeroase, variate, contradictorii, au dat naștere la dezbateri deosebit de susținute care sînt departe de a se fi sfîrșit cu moartea scriitorului.

Grecia oficială l-a ignorat, Academia din Atena a refuzat să-l primească în rîndurile ei, Sinodul grec l-a excomunicat, dar sub presiunea opiniei publice internaționale statul grec a fost silit să-i acorde funeralii naționale. Lumea de azi îl privește ca pe un mare purtător de mesagii umane, ca pe cel mai de seamă scriitor grec contemporan, fără însă să subscrie, firește, la toate originalele și neconformistele lui păreri despre viață și lume. Unii scriitori occidentali accentuează latura mistică, panteistă a gîndirii lui ; alții, pentru a-l apăra, ca Renaud de Jouvenel, devotat prieten, l-au decretat ateu. În orice caz, pe deasupra și în ciuda tuturor divergențelor, pentru atributele lui de umanitate sinceră, de conștiință scriitoricească și omenească superioară, Kazantzakis a primit în 1956 Premiul Consiliului Mondial al Păcii. Aceasta a fost o consfințire a unor merite mari care depășesc, în linii generale, limitele explicabile, utopice ale

Scanned with OKEN Scanner

unei gîndiri pline de forţă, dar şi de sinuozităţi subiective, pornită singură să cunoască şi să transforme lumea.

Drumul vieţii lui Kazantzakis a fost un drum greu care aminteşte, deosebind ceea ce este de deosebit, pe acela al lui Gorki, prin căutare şi luptă dramatică. S-a născut, în anii 1883 ori 1885, în cea mai mare şi mai frumoasă insulă grecească, în Creta cea purtătoare a vestigiilor de cultură milenară şi cea amar scăldată în sîngele luptelor pentru libertate naţională. În Heraclion, orăşelul lui de baştină, unde azi se află un Muzeu Kazantzakis, a urmat cursurile elementare şi liceale. De aici a plecat la Atena, unde a făcut studii superioare juridice, apoi la Paris, unde l-a avut profesor de filosofie pe Henry Bergson, de care s-a simţit puternic atras. În diverse alte universităţi europene, în Germania, Italia, Spania, s-a cufundat în studiul metafizicei, în filosofia idealistă, care, credea el atunci, i-ar fi putut da răspunsul la înfriguratele lui întrebări despre viaţă. Curiozitatea, setea enormă de a şti, acel „demon" al cunoaşterii s-a trezit devreme în Kazantzakis, împingîndu-l atît spre trăirea cît mai completă a vieţii, cît şi spre rezolvarea ei filosofică. Kant (despre care a scris chiar un eseu prin 1908). Nitzsche, Spengler, Bergson i-au fost la început, autorii preferaţi. Dar studiul filosofiei şi al dreptului (a fost agregat la Facultatea de Drept din Atena) nu l-a mulţumit. Dorind să comunice cu oamenii, să le transmită experienţele sale, să elibereze poate şi focul lăuntric care-l mistuia, Kazantzakis a pornit, prin 1905, în cariera literară, debutînd cu un mic volum de proză *Şarpele şi crinul*, semnat cu pseudonimul indianizant Karma Nirvami, şi care nu conţinea altceva decît un joc liric estetizant de filosofie pesimistă, scris sub influenţa literară a somptuosului italian Gabriele d'Annunzio. Iscoditor însă în spirit şi îndrăgostit de viaţă, el nu rămîne aici. Filosofia nu putea usca în el fîntînile vieţii şi ale creaţiei şi experienţa lui se lărgea necontenit în toate sensurile. O altă carte a lui, ceva mai tîrziu, *Suflete sfărîmate*, înfăţişa realităţi din viaţa de dez-

amăgiri a tinerilor greci de la începutul secolului acestuia. Dar romanul nu era atunci instrumentul cel mai potrivit de exprimare pentru înflăcăratul, liricul tînăr. Ceea ce avea să-i convină timp destul de îndelungat era formula tragediei lirice pe care a folosit-o din plin, aplicînd-o la vechi motive ale literaturii universale folclorice şi culte, la eroi ai istoriei Greciei şi ai omenirii. *Marele meşter*, *Legenda Podului de la Arta*, un fel de legendă a Meşterului Manole, a fost prima tragedie de acest fel, pusă pe muzică de Kalomiris şi cunoscută mai mult ca operă. *Prometeu*, *Buda*, *Cristos*, *Nicefor Focas*, *Constantin Paleolog*, *Capodistrias*, *Sodoma şi Gomora* au urmat, cum se vede, inspirate din mitologie sau istorie şi tratate, cele mai multe, în spirit shakespearian.

Citea enorm, din toate literaturile mari ale lumii, ajutat de multele limbi străine pe care le cunoştea, şi a început să călătorească, cu aceeaşi pasiune, pe care o punea în toate ideile şi faptele sale. Visînd mereu la idealul unei renaşteri omeneşti, a văzut pe rînd Germania, Italia, Spania, Elveţia, Austria, Cehoslovacia, Anglia, Muntele Sinai, Japonia, Egiptul, Arabia, dar mai ales s-a simţit legat de Franţa, unde a locuit multă vreme, şi de U.R.S.S.

Revoluţia din Octombrie a fost privită de Kazantzakis cu un mare entuziasm, ca o uriaşă mişcare de descătuşare a popoarelor din robia lor milenară, şi el a alergat printre cei dintîi, în Rusia, pentru a lupta alături de ziditorii noii lumi. Una din acţiunile lui îndeplinite în vremea Revoluţiei a izbutit să-l pună în cele mai rele relaţii nu numai cu oficialităţile greceşti, dar şi cu propriul său părinte. După repatrierea a 150 000 de greci din Caucaz, el s-a văzut dezmoştenit şi renegat de tatăl său. Existenţa i-a devenit mai precară, cu atît mai mult cu cît faima nu-l consacrase încă, operele nu-i erau cunoscute decît unui cerc destul de restrîns de scriitori greci şi europeni, şi foarte puţini oameni credeau pe atunci în el.

Scanned with OKEN Scanner

HOMERUL GRECIEI CONTEMPORANE

Puţine nume au fost atît de discutate şi disputate între scriitorii secolului nostru ca acela al lui Nikos Kazantzakis, supranumit de admiratorii săi „Homerul Greciei contemporane". Valoarea personalităţii sale impresionante, puternice, nu a pus-o nimeni niciodată la îndoială, dar ideile lui, numeroase, variate, contradictorii, au dat naştere la dezbateri deosebit de susţinute care sînt departe de a se fi sfîrşit cu moartea scriitorului.

Grecia oficială l-a ignorat, Academia din Atena a refuzat să-l primească în rîndurile ei, Sinodul grec l-a excomunicat, dar sub presiunea opiniei publice internaţionale statul grec a fost silit să-i acorde funeralii naţionale. Lumea de azi îl priveşte ca pe un mare purtător de mesagii umane, ca pe cel mai de seamă scriitor grec contemporan, fără însă să subscrie, firește, la toate originalele şi neconformistele lui păreri despre viaţă şi lume. Unii scriitori occidentali accentuează latura mistică, panteistă a gîndirii lui ; alţii, pentru a-l apăra, ca Renaud de Jouvenel, devotat prieten, l-au decretat ateu. În orice caz, pe deasupra şi în ciuda tuturor divergenţelor, pentru atributele lui de umanitate sinceră, de conştiinţă scriitoricească şi omenească superioară, Kazantzakis a primit în 1956 Premiul Consiliului Mondial al Păcii. Aceasta a fost o consfinţire a unor merite mari care depăşesc, în linii generale, limitele explicabile, utopice ale

Scanned with OKEN Scanner

Dar gîndurile îi mergeau spre Rusia, spre uluitoarea experienţă pe care o trăise, spre filosofia leninistă pe care începuse s-o cunoască şi de care se simţea tot mai mult solicitat. A mai fost o dată în U.R.S.S., în 1925, apoi invitat oficial de guvernul sovietic la aniversarea a zece ani de la Revoluţie, în 1927. Atunci, în tovărăşia prietenului său Panait Istrati, a cutreierat marea ţară eliberată în lung şi-n lat, timp de un an şi jumătate, pînă în 1929. Atunci l-a cunoscut pe Gorki, pentru care nutrea o admiraţie excepţională, şi alte personalităţi ale vieţii publice. Din vremea acestei călătorii a cules impresii interesante strînse în volumul *Ce-am văzut în Rusia* (1929) şi romanul *Toda-Raba* (1931).

Se pare că una din cele mai vii dorinţe ale scriitorului era să devină profesor la o universitate sovietică. În cele din urmă, aderenţa lui la filosofia idealistă l-a împiedicat să se alăture definitiv socialismului şi primei ţări din lume care l-a aplicat. Kazantzakis a rămas însă un mare prieten şi admirator al Uniunii Sovietice şi al geniului leninist.

Întors în Grecia, stabilit în insula Egina, trăia după 1930 în peisajul alb de reverberaţia razelor solare pe stîncile calcaroase. Traducea acum, obsedat de ritmurile terţinelor dantești, *Divina Comedie* în greceşte, cum a tradus şi *Iliada* şi *Faust*. Dăduse la lumină faimoasa lui *Odisee*, începută de acolo de unde o sfîrşise Homer şi adusă pînă în timpurile moderne, simbolizînd rătăcirile omului şi stihuită în 33 333 de versuri.

Cînd prin 1945 a luat puterea în Grecia guvernul de nuanţă socializantă al lui Sofulis, Kazantzakis a fost numit ministru adjunct al Învăţămîntului.

Mai tîrziu însă, Kazantzakis a fost obligat să se expatrieze şi şi-a ales pentru refugiu un colţ din Franţa, unde peisajul şi lumina să-i amintească mereu de Grecia lui. S-a stabilit în Sud, lîngă Cannes, la Antibes. Şi aici, într-un interior la fel de modest ca cele în care trăise pînă atunci, a continuat munca lui uriaşă, obiş-

Scanned with OKEN Scanner

nuită. Vîrstnic acum, se supunea aceleiași discipline scriitoricești riguroase, lucrînd între 12—16 ore pe zi, ajutat din cînd în cînd de a doua lui soție, scriitoarea Eleni Samios Kazantzakis.

Ultima perioadă a activității lui creatoare cuprinde o neașteptată dezvoltare a forțelor epice ale scriitorului, atît de neașteptate, încît Kazantzakis însuși își mărturisea uimirea. Acest autor liric, acest autor tragic se vede celebru în toată lumea prin cele patru romane scrise în ultimii ani ai vieții și anume : *Ultima ispită, Alexis Zorba, Cristos răstignit din nou* (după care regizorul Jules Dessin, mare prieten al lui Kazantzakis, a turnat un film punînd accentul pe latura populară, folclorică a narațiunii), și *Libertate sau moarte* (Căpitan Mihalis).

Pentru aceste creații noi cu infuzie trainică de realitate, scriitorul a fost propus, încă din 1946, pentru Premiul Nobel. Dar nesusținut de guvernul țării sale, autorul grec, celebru acum în toată lumea, nu a putut dobîndi această înaltă distincție acordată marilor personalități contemporane. În schimb, a avut cinstea de a se bucura, cu un an înaintea morții, de premiul acordat de Consiliul Mondial al Păcii.

În 1957, primăvara, Kazantzakis, acum în vîrstă de 75 de ani, pleca să-și ia „rămas bun" de la constructorii comunismului, într-o călătorie în U.R.S.S. și China populară. După patru luni, la întoarcere, s-a sfîrșit în Clinica Universității din Freyburg.

Libertate sau moarte, romanul cel mai de seamă al lui Kazantzakis după opinia noastră, e un uluitor amestec de tradiție și modernism, de mentalitate veche, mitologică și religios superstițioasă și de conștiință europeană, actual umană. Patriotul cretan a scris de fapt, sub ascunzișul eroilor săi de roman, epopeea insulei sale natale, desfășurînd viața și luptele ei. Creta e o lume pe al cărei teatru se desfășoară, în înfruntarea vechiul cu noul, drama luptei eterne a omului pentru ieșirea din sclavie, pentru libertate. De aceea, *Libertate sau moar-*

te e o suprapunere de planuri, de viață și de gîndire, care dă fiecăruia din ele un relief cu totul neașteptat. Acest „Homer al Greciei contemporane" a moștenit forța epică a strămoșilor elini, dar a complicat-o printr-o adaptare necontenită de erudit la toate sursele culturii europene. Cartea are din această pricină o structură ciudată : ea e în același timp a unui neoclasic, a unui neoromantic și a unui mare realist care se simte că a cunoscut și naturalismul și poezia modernă.

În atmosfera saturată de reminiscențe clasice antice a fecundei Crete, minunata insulă mereu reînnoită cu fiece zi și fiece primăvară, trăiește o lume în care scriitorul cult descifrează în toată clipa înrudirea cu vechii greci. Oamenii sînt puternici, uriași, viteji, demni fiecare de a deveni eroi de epopee. Unui scriitor filoelen rătăcit printre ei în toiul luptelor pentru libertate, Căpitanul Mihalis îi pare un adevărat Ahile a cărui mînie sumbră e devastatoare. Forța lui ține într-adevăr de legendă, de mit. În momentele de dureri ascunse el fărîmițează în mîini cioburi de stîncă sau se-nțeapă în pulpă cu junghierul, dușmanii cad în jurul lui cu zecile.

Tatăl căpitanului Mihalis, căpitanul Sifakas, cel care a trăit o sută de ani cu vrednicie, luptînd și el vajnic pentru libertatea Cretei, și sădind în inimile numeroasei sale seminții aceleași aspirații care l-au însuflețit, pentru ca ele să nu piară, are o moarte de patriarh biblic : sub lămîiul în floare, culcat pe pămîntul pe care începe a-l umezi ploaia, înconjurat de familia enormă lăsată după el, ascultînd poveștile și cîntecele despre război și libertate ale bătrînilor căpitani.

Luptele lor se desfășoară ca cele ale eroilor homerici, cu același ceremonial tradițional al pregătirilor, al injuriilor, menite să stîrnească mai violent pe combatanți. Nu numai Manusakas, fratele căpitanului Mihalis care moare măsurîndu-se în luptă dreaptă cu Nuri Bei, se supune acestor legi străvechi, dar și copiii și adolescenții crescuți în respectul religios aproape al eroismului.

Din cînd în cînd un personaj interpretat mitologic ca păstorul Kostandis „jumătate om, jumătate țap", ca Harilaos, piticul rău, sau chiar ca Ventuzos, mesagerul, căruia îi cresc parcă, precum lui Mercur, aripi la picioare.

Viziunii acesteia mitologizante asupra lumii, posibilă numai în cadrul peisajului sudic, nobil, generos, scăldat în culoare, i se suprapune cealaltă, creștin-orientală.

Așezată la întretăierea drumurilor dintre răsărit și apus, plină deopotrivă de rămășițe și de cultură și civilizație venețiene și orientale, Creta are, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd se petrece acțiunea, încă o configurație originală. Eroii vechii mitologii grecești poartă fes și șalvari și au adoptat o seamă de obiceiuri din îndelunga și nefericita lor convietuire cu ocupanții turci. Femeile sînt ținute ca niște roabe umile asupra cărora plutește bunul plac al mult temutului stăpîn, cap al familiei.

Arbitrarul și teroarea exercitată de șefii de familie nefericesc adesea case întregi. Groaza stăpînește familia căpitanului Kostaros, alt frate al lui Mihalis, chiar după moartea lui, așa încît căsătoria lui Kosmas, fiul său, cu Noémi, căsătorie făcută împotriva voinței părintelui îmbibat de prejudecăți religioase și naționale, va avea o încheiere tragică.

Prejudecățile de tot felul înfloresc pe acest sol al moravurilor grecești, pline de influențe turce. Ura dintre musulmani și creștini, hrănită cu o istorie sîngeroasă, multiseculară, îi face pe cretani să disprețuiască orice om în vinele căruia nu curge sînge grecesc. De asemenea, pe cei care nu le împărtășesc credințele religioase.

În problemele religioase, înfățișate cu multă veridicitate, Kazantzakis a înțeles foarte adînc semnificațiile istorice ale procesului de dezvoltare națională. Noii greci acordă de fapt tot atîta încredere religiei creștine, cît acordau și vechilor religii mitologice. În realitate, noua religie nu e pentru ei decît o altă mitologie, cu deosebirea că acum, în toiul luptelor de eliberare ale

Cretei, ea caută să dobîndească un sens nou, militant Adică, religia devine o armă în lupta de eliberare naţională (aşa cum de altfel s-a întîmplat şi în istoria noastră) şi e meritul lui Kazantzakis de a fi înţeles-o ca atare. Sfîntul Mina se dă jos din icoană şi se plimbă în Creta îngrozind pe cei mai slabi de înger. El e desigur un războinic, care umblă călare parcă spre a-şi inspecta oamenii şi armatele gata de luptă şi a le da încredere. Şi Cristos e înţeles ca un căpitan. Săptămîna Patimilor e pentru ei amintirea tristă a suferinţelor Cretei şi chiar în desenul ţîrcovnicului Murţuflos, pe cruce e răstignită Creta. De altfel, şi pentru turci, şi pentru cretani, sărbătorirea cu cît mai multă pietate şi pompă a propriului cult religios nu e decît o sfidare aruncată duşmanului. Iar credinţa propriu-zisă e făcută după calapodul mental al fiecăruia şi nu afectează mai deloc viaţa oamenilor acestora puternici.

Fantomele, apariţiile ţin nu numai de imaginaţiile aprinse ale acestui popor sudic, dar şi de puterea cu care s-au gravat în mintea fiecăruia personalităţile care îi obsedează.

Bătrînul Kostaros i-a umplut de groază în timpul vieţii ; amintirea lui îi apasă şi după moarte. Fantoma tatălui lui Nuri Bei e o formă a reproşurilor conştiinţei acestuia, amintind puternic însă şi o anumită sursă literară, pomenită încă mai sus — Shakespeare. Nuri Bei e un Hamlet nedecis pe care-l grăbeşte apariţia tatălui său ; Manusakas şi-a peţit soţia, pe frumoasa Cristina, ca Richard al III-lea, în preajma cadavrului soţului recent ucis ; povestea Desdemonei răsună în pivniţa căpitanului Mihalis, dîndu-i poate acestuia ideea de a ucide şi el femeia pe care o iubeşte.

Dar nu numai Shakespeare e prezent într-o serie întreagă de referiri, de motive, prin alăturarea momentelor tragice cu cele groteşti, foarte frecvente. Eroul, căpitanul Mihalis, e nu numai un Ahile, dar parcă are şi o coloratură byroniană. Tenebros, taciturn, el e bîn-

tuit de patimi violente. Imobil chiar în cel mai mare tumult, tăiat în contururi uriașe, el domină peisajul cretan ca un produs reprezentativ, de cea mai aleasă calitate. Aceleași seve tari urcă și se înfierbîntă în pămîntul fertil și frumos al Cretei și în trupul conducătorului luptei. Mîniile lui sînt cumplite, ca și îndărătnicia lui eroică. O clipă de slăbiciune, de patimă omenească, neîngăduită însă unui luptător, aceea a dragostei doar bănuite pentru femeia lui Nuri Bei, Eminé Hanum, care trebuie că-l arde lăuntric ca o vîlvătaie, e plătită de el, voit, ca o răscumpărare cu uciderea ei și cu sacrificiul inutil, dar exemplar al vieții lui. Căpitanul Mihalis va muri ultimul pe muntele Selena și pentru a rămîne o pildă veșnică de eroism pentru însîngerata Cretă, dar și pentru a se pedepsi de o dragoste nelegiuită. Ca un Manfred, puternic și singur, ca un Cain, căpitanul Mihalis cere în unele clipe socoteală lui Dumnezeu de durerile fără sfîrșit ale Cretei. Ca la un adevărat personaj romantic, capacitatea afectivă a eroului este enormă. Inima lui este „o peșteră întunecoasă, bîntuită de viziuni". Și dacă s-ar lăsa dus de impulsurile ei, „ar face să explodeze lumea".

Tot în gust și în spirit romantic sînt folosite uneori contrastele cele mai violente. Rîsul și plînsul, dramaticul și grotescul sînt îmbinate cu insistență în scene ca aceea a morții căpitanului Sifacas, unde grandioasa despărțire de viață a acestuia se petrece în fața bătrînilor căpitani beți, ca aceea a chefului în pivnița căpitanului Mihalis, cînd gravitatea stăpînului, care și-a interzis să rîdă pînă la eliberarea patriei, e contrazisă sau hrănită de nebuniile bufonilor săi. De asemenea, cheful căpitanului Polixinghis cu groparul într-un mormînt deschis, sau priveghiul căpitanului Manusakas, unde, după ce chefuiesc, cei ce-l veghează sar peste mort, au o mare doză de grotesc. Tragicul și comicul mai apar alăturate încă într-o împrejurare unde efectul produs e într-adevăr extraordinar. Kosmas, nepotul lui Mihalis, se îndreaptă spre muntele

unde se dă ultima luptă de rezistență condusă de unchiul său (unde de altfel va lupta și va muri în cele din urmă și Kosmas) și-ajunge într-un sat trecut chiar atunci prin foc și sabie de turci. Adăpostit la o bătrînă, Kubelina, el e uimit să o vadă pe aceasta bînd și cîntînd împreună cu călăuza lui, Kostandis. Grotescul, folosit pe un fond de deznădejde aici, pune în valoare forța colosală a Cretei luptătoare, pasionate.

Trăsăturile groteşti sînt numeroase chiar în personagii, din intenția scriitorului de a face să reiasă prin antiteză măreția eroică a lui Mihalis. Vecinii lui, bărbați și femei, foarte numeroși, notabilii Cretei, greci și turci, conducătorii ambelor părți, pașa și mitropolitul sînt prinși în momentele cele mai variate și mai intime ale vieții lor zilnice și înfățișați cu toate slăbiciunile și tot ridicolul lor.

Kazantzakis are o putere individualizatoare rară. Fiecare personaj, care trece măcar prin scenă (sînt peste cincizeci și toți foarte diferiți unul de altul), îți rămîne întipărit în minte prin înfățișare sau gest, prin cuvînt sau acțiune. Narația, ducînd ca un fluviu viețile tuturor topite într-una, viața Cretei, curge lentă condusă și dozată, așa încît curiozitatea cititorului să rămînă mereu trează. Printre personagiile uimitor de vii și printre realistele tablouri de viață, se strecoară uneori scene scurte de cruzime sau senzualitate excesivă. Sînt urme de influență naturalistă, de care scriitorul se slujește pentru întărirea imaginei pătimașului temperament cretan. Toate aceste forțe temperamentale, care însuflețesc pe oameni, capătă canalizarea lor cea mai adecuată, semnificația lor superioară, abia atunci cînd începe lupta. Căpitanul Mihalis se dezmeticește din clipa lui de rătăcire pasională și se pedepsește cu moartea eroică, căpitanul Polixinghis își părăsește aventurile amoroase, Ventuzos încetează de a mai fi bufon, Kaiambis își lasă în urmă soția de curînd luată,

Kozmas, intelectualul venit din străinătate, uită de toate și moare ca un cretan adevărat pe muntele Selena.

Peste toate personagiile trece atunci un suflu de măreție și fiecare devine un războinic, un apostol al libertății, gata de sacrificiul suprem. În luptă, Creta e supraomenească, transfigurată ; toată e stăpînită de puterea miraculoasă a lozincii moștenite din tată-n fiu și gravată cu litere de flăcări pe drapelul negru : „Libertate sau moarte". Această magnificare a cretanilor în lupta pentru libertate dă un sens major cărții scriitorului grec, devenit prin dimensiunile cu care o zugrăvește, un fel de simbol al luptei omului pentru cel mai mare bun al vieții. Proiectată parcă pe fundalul istoriei, povestirea lui Kazantzakis devine o secțiune din istorie, mărginită doar la trei generații : Sifakas, Mihalis, Thrasaki. Fiecare din generații se supune legii moștenirii și o transmite mai departe ca pe o datorie sfîntă. Astfel, verigile individuale se leagă într-o continuitate de proces istoric grandios, ce duce spre țelul cel mai de preț al civilizației și culturii, libertatea. Și acesta este mesagiul pe care Kazantzakis l-a lăsat oamenilor, atît celor care au ajuns, ca noi, la liman, cît și celor care luptă și azi încrîncenat, pentru a-l atinge.

Mesajul este însă iscălit de un mare și autentic poet. Și de aceea, valorile de conținut sînt dublate de valori artistice pline de farmec.

Poetul epic e remarcabil și sursele lui îl duc vădit spre inspirația populară, robustă, inepuizabilă, care abundă în poveștile, legendele, anecdotele spuse parcă în mari jocuri de fantezie de un povestitor oriental.

Kazantzakis stăpînește cu ușurință efectele dramatice, dozajul maiestru al tragicului și comicului în narația epică. Pe deasupra tuturor procedeelor plutește humorul atît de nuanțat (și acesta de obîrșie populară) al înțeleptului, al filosofului. Oamenii și slăbiciunile lor sînt priviți cu un surîs îngăduitor, chiar lucrurile cele mai sacre pentru mentalitatea vremii aceleia, moartea sau cre-

dinţele religioase, sînt şi ele relatate cu finul surîs al ironistului — ele fiind trecătoare. Numai libertatea şi lupta pentru ea sînt veşnice şi justifică viaţa. Doar despre acestea vorbeşte liric şi avîntat romancierul. Aici nu mai încape atitudinea de detaşare, de îngăduinţă din partea lui. El, fiu al Cretei şi al omenirii, se identifică cu cei ce luptă şi mor. Şi accentele lirei lui sînt atunci grave şi exaltate, ca ale unui rapsod străvechi.

Poezia peisajului e una din componentele de seamă ale acestei opere. Natura, elementele sînt pentru Kazantzakis izvoare de frumuseţe şi de putere. Marea, mereu reîncepută cu fiecare zi, toată numai culoare şi sunet, cu aromă de piersică, constituie mediul natural al eroului care are în fiinţa lui mult din frămîntul, din zbuciumul ei ascuns. Soarele, ca un heliotrop pe cer, şi ploaia care fecundează pămîntul roditor, fac parte integrantă din ambianţa cretană. Furtuni şi cutremure însoţesc ca un acompaniament surd şi continuu de baterie în orchestră desfăşurarea scenelor pe acest teatru de viaţă, luptă şi moarte.

Efluviile vieţii vegetale sînt şi ele înregistrate de poetul cu sensibilitate modernă. Lămîiul, iasomia, cimbrul îmbălsămează aerul pur al Cretei. Înflorirea şi rodirea vegetală sînt tot atît de preţioase ca rodirea pîntecului feminin, generator de urmaşi luptători. Viaţa omenească şi viaţa naturii nu se pot deosebi, se întrepătrund.

Bătrînul Sifacas înaintea morţii cere să fie întins pe pămînt, sub lămîi, cere să i se taie o lămîie ca să-i respire parfumul şi e fericit că furnicile urcă de pe pămînt pe picioarele lui. Sinteza aceasta a tuturor formelor vieţii, a tuturor regnurilor ei, mi se pare dezvăluind enorma sete de viaţă a lui Kazantzakis, a clarifica panteismul său. Fiindcă toată cartea e plină de zumzetul vieţii, e cartea unui îndrăgostit al ei. Şi aceasta, pe lîngă mesajul de luptă şi libertate pe care-l cuprinde, e pentru noi cea mai strălucită recomandaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Puternic, ca un grec antic, Kazantzakis se înalță în ochii noștri, stihie parcă fără moarte. Și nu poți crede că el zace în mormîntul acela așezat deasupra zidului celui mai înalt al Heraclionului, făcut din piatra munților săi, cu o cruce din două lemne încrucișate, alături de care cresc flori sălbatice și veșnic păzit de un bătrîn cretan. Dar cuvintele săpate acolo sînt într-adevăr ale lui și ele răsună în aerul pur al mării grecești : „Nu nădăjduiesc nimic — nu mă tem de nimic — Eu sînt liber !“

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE NUME

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Scanned with OKEN Scanner

VALEURS ET ÉQUIVALENCES HUMANISTIQUES

Quoique divisé en trois sections, ce volume a une certaine unité de fond qui se rélève à une lecture attentive et dérive autant de l'unité des points de vue exprimés, que de l'unité des critères interprétatifs.

La première et la seconde sections, intitulées respectivement *Synthèses de culture roumaine et Eminesciennes*, sont visiblement animées par le même souffle, ont un profil analogue. La recherche, la poursuite des lignes directrices de l'histoire de la culture roumaine apparait clairement dans chaque étude, consacrée soit à une personnalité, à une oeuvre, soit à un problème d'un caractère plus général. La préoccupation fondamentale de l'auteur conste à denicher incessament les filons qui relient d'une part, de manière, soujacente, les phénomènes de la culture roumaine entre eux, et d'autre part les relient à la culture européenne

Un véritable courant d'idées, de connotations en commun se déroule dans le temps et dans l'éspace, de la Roumanie vers l'Europe, de l'Europe vers la Roumanie. Cette étrange osmose, cette circulation incessante, cette dynamique interdépendante des idées, des faits de culture, donne une image persuasive de nos relations avec le continent et ses traditions, dans toutes les étapes de l'histoire européenne.

Dès le premier chapitre de la première section, *L'Idée des origines dans la culture roumaine*, on commence le brossage de cette toile mouvante avec les traits les plus durables, avec les

Scanned with OKEN Scanner

implications générées dans les esprits les plus élevés par la pensée de l'origine dace ou latine de notre peuple roumain interprétée conformément aux nécessités profondes de l'histoire et de l'esprit.

La deuxième étude nous introduit dans le développement proprement-dit des étapes de la culture roumaine, partant de l'humanisme qui laisse voir, depuis le XVe et XVIe siècles, son visage ancien et mystérieux, assez présent dans le contexte de l'humanisme européen, venant de très loin et conservant les traces puissantes de la sagesse ancestrale.

Ensuite, quelques études d'un caractère assez général sur les courants et les styles les plus importants, comme par exemple *Le Romantisme roumain ou Le Réalisme roumain du XIXe siècle dans le contexte européen,* définissent les particularités nationales des courants littéraires, en les confirmant autant par de nombreuses analyses d'oeuvres et d'écrivains représentatifs, que par les confluences frappantes entre les écrivains roumains et européens.

Loin d'être formels, les rapprochements naissent d'affinités évidentes, de nécessités naturelles de synchronisation où les phenomènes roumains ne perdent rien de leur physionomie caractéristique, mais, au contraire, se délimitent plus nettement. C'est ce qui se passe avec *Herder et la génération roumaine de '48,* avec *Les Sources de l'exotisme dans le romantisme roumain,* avec *Ştefan Petică et le préraphaelitisme anglais* etc.

Le XXe siècle, en dépit des renouveaux considérables produits par l'histoire contemporaine, vient des mêmes sources et conserve les mêmes sceaux.

Les écrivains de première grandeur comme Mihail Sadoveanu réussissent des synthèses, démontrant une fois de plus la force et la profondeur de la spécificité nationale qui reçoit les influences de l'est et de l'ouest, du nord et du sud, en s'enrichissant, en gagnant une nouvelle brillance, mais en ne changeant guère. Et le folklore, l'éternel modèle de la culture roumaine, archétype illustré par de nombreuses paradigmes, constitue, dès le commencement jusqu'à nos jours, la permanence si précieuse d'une noble descendance *(Permanences roumains dans la littérature roumaine contemporaine).*

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu lui même, devient ainsi un chaînon, peut-être le plus important, parce que le poète national donne un corps aux idéals et préfigure des possibilités de pensée et d'expression souvent encore non-soupçonnées.

Descendant d'ancêtres fortement aimés et connus de très près *(Eminescu et ses ancêtres)*, l'artiste a jeté ses racines ontologiques dans les permanences, dans le folklore *(Hypostases du motif folklorique)* et les mythes *(Eminescu et le monde des mythes)*, tentant délibérément de réaliser les synthèses les plus expressives entre les mythes universels et les mythes autochtones, entre la poésie populaire et la poésie culte, afin que la littérature roumaine reçoive une infusion de valeurs universelles pour faire ressortir le potentiel de la spiritualité roumaine.

Pour l'amour de cette synthèse entre les plan national et universel, le poète a marché sur les voies sans fin de la poésie et de la philosophie, en acceptant de nombreux apprentissages, plus ou moins longs, auprès de grands maîtres, sans qu'il oubliât les plus petits.

Qu'ils fussent Schiller, Goethe, Heine, Hölderlin ou Novalis, ces maîtres entrèrent, par leurs oeuvres, dans le milieu réfringent du génie éminescien et se métamorphosèrent. Qu'il s'agisse d'un motif puisé dans l'oeuvre de Novalis *(Les métamorphoses de la „fleur bleue")*, d'un motif pris à Hölderlin ou à Keats *(Le Hyperion roumain)* ou de n'importe quel motif de la littérature du monde, il ne reste jamais tel quel, mais il s'enchevêtre dans des contextes très roumains, cristallisant dans de nouvelles formes, soumises à l'évolution du génial artiste qui a illustré, sans pareil, l'éffort de synthèse constamment repris par l'esprit du peuple roumain.

La troisième section même, portant le titre *Excurse universel* prend quelques points d'appui dans les deux premières. *Anciennes et nouvelles humanités* et *L'éloge de la réthorique* sont surtout prises dans l'angle général de la perspective humanistique ouverte par le volume tout entier. L'Europe constitue ici le centre de cette perspective et l'humanisme européen l'étoile fixe à la quelle tout est rapporté. Ici aussi, la destinée roumaine de l'humanisme se lie, jusque de nos jours, aux tra-

Scanned with OKEN Scanner

ditions antiques et renaissantes de la perfectibilité de l'homme, reprises en certaines directions dans *L'éloge de la réthorique.*

Une voie se dessine, une voie de l'histoire des littératures européennes, où la littérature roumaine, comme, il ressort des sections précédentes, prend sa place. Dans cette voie, ce furent surtout les points d'interférence qui ont interessé l'auteur du volume dont l'attention se distribua presque également entre les valeurs du sud et du nord, quoique sans aucune intention d'établir des dichotomies. Et comme pour marquer par des pierres fondamentales les traditions du sud, souvenirs humanistiques entre tous, appartenant à la Grèce classique, la dernière section commence, de façon symbolique, avec une étude sur les *Hymnes orphiques* et finit avec *Le Homère de la Grèce contemporaine*, le fameux, si disputé, Nikos Kazantzakis.

Dante et Chaucer mettent une fin au Moyen Age sudique et nordique, tout comme le couple Shakespeare-Cervantes vient illustrer une vision de l'homme à la fin de la Renaissance, vision imbue de dramatisme, sortie des tréfonds de la condition humaine, exprimée dans le roman espagnol autant que dans le drame élisabéthain.

Deux noms de grands poètes surgissent ensuite, véritables indicateurs de routes et de confluences continentales — Edgar Poe, parlant des influences européennes en Amérique et de celles américaines en Europe, et Rabindranath Tagore, témoignage si précieux de la rencontre entre l'Asie et l'Europe dans un univers poétique qui semble réunir le romantisme le plus délicat à la sensibilité libre du modernisme, dans une superbe tentative d'harmoniser toutes les forces qui animent le monde.

On voit ainsi s'unir et se différencier les valeurs de quelques cultures importantes que le respect et l'attention accordés à l'homme relie, des cultures parmi lesquelles la culture roumaine affirme sa vérité et sa beauté, autant que sa noble et difficile mission historique, de synthèse, que seul un pays „de milieu" comme le nôtre pourrait remplir.

Ce livre-ci tente encore une fois de déchiffrer le sens de cette mission historique autant que spirituelle, dans les déstinées individuelles des artistes et des oeuvres, dans nos rencontres avec le monde, dans les confluences que nous avons nourries et dont nous tirons notre substance.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

SINTEZĂ DE CULTURĂ ROMÂNEASCĂ

Ideea originilor în cultura românească . 7
Spiritul umanismului românesc în umanismul european 13
Herder și pașoptiștii români 21
Romantismul românesc 28
Sursele exotismului în romantismul sud-est european 51
Alecsandri și valorile prozei românești . . 62
Un clasic și „absurdul" 70
Realismul românesc al secolului al XIX-lea în context universal 74
Influențe shakespeariene în trilogia dramatică a lui Delavrancea 92
Ștefan Petică și prerafaelitismul englez . . 108
Modalități ale fantasticului în opera lui M. Sadoveanu 116
Sadoveanu și Maupassant 126
Tolstoi și Sadoveanu 135
Tudor Arghezi. Început și capăt de înțelepciune 140
Nicolae Labiș 144
Al. Philippide și literatura universală . . 151
Tudor Vianu sau despre gravitate . . . 162
Permanențe românești în literatura română contemporană 165

Scanned with OKEN Scanner

EMINESCIENE

Eminescu și înaintașii săi 175
Eminescu și lumea miturilor 186
Metamorfozele florii albastre 217
Ipostaze ale motivului folcloric la Eminescu . 231
O ipoteză cu privire la un vers din *Epigonii* . 241
O imagine din *Scrisoarea I*, rod al unei lecturi erasmice ori lucianești 246
Hyperionul românesc 252
Evoluția unor mijloace poetice în lirica eminesciană 262
Eminescu și Hölderlin 270
Eminescu în romantismul european 275

EXCURS UNIVERSAL

Imnuri orfice 291
Umanioare vechi și noi 295
Elogiul retoricii 303
Traiectoria luminii în *Divina Comedie* . . 310
Un om între vremi : Geoffrey Chaucer . . 331
Cervantes. Sinteză spaniolă și europeană . 360
Universul sonetelor lui Shakespeare . . 367
Richard al III-lea : drama și eroul . . 377
Două destine înrudite. Romeo și Hamlet . 390
Un memorialist european. Samuel Pepys . 414
Edgar Poe și fantasticul exact 432
Trei surori în romanul englez . . . 438
Rabindranath Tagore 460
Homerul Greciei contemporane . . . 477

Indice de nume 491
Résumé 501

Scanned with OKEN Scanner

Lector: MARIANA IONESCU
Tehnoredactor: ELENA PREDA

Apărut 1973. Tiraj 12 000 broşate. Coli tipar 32.

Lucrare executată sub cd. 69 la I. P. Tiparul,
str. Fabrica de Chibrituri nr. 9—11, Bucureşti
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

În colecția „SINTEZE"
vor mai apărea :

PASCAL BENTOIU :
Deschideri
spre lumea muzicii

SILVIAN IOSIFESCU :
Configurații
și rezonanțe
(Itinerar critic)

SERGIU PAVEL DAN :
Proza fantastică
românească

EDITURA
EMINESCU

1973

Lei 14

Scanned with OKEN Scanner

editura eminescu

1973

Scanned with OKEN Scanner